N. RIMSKY - KORSAKOV

TRATADO PRACTICO DE ARMONIA

EDICION CORREGIDA
de la nueva traducción
efectuada por

JACOBO y MIGUEL FICHER
directamente de la 13ª Edición rusa
ampliada por

MAXIMILIAN STEINBERG

RICORDI
BUENOS AIRES

Rimsky Korsakov

TRATADO PRÁCTICO DE ARMONÍA

Nueva edición corregida
de la traducción efectuada por
JACOBO Y MIGUEL FICHER
directamente de la 13º edición rusa
ampliada por
MAXIMILIAN STEINBERG

RICORDI

Rimsky-Korsakov, Nicolai
Tratado práctico de armonía / Nicolai Rimsky-Korsakov y Jacobo Ficher. - 1a ed. - Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
160 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-611-226-0

1. Musica. 2. Armonía. I. Jacobo Ficher II. Título
CDD 781.25

ISBN 978-987-611-226-0 By Ricordi Americana S.A.E.C.

© Copyright 1947 by Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

INDICE

Pág.

Prefacio de la 1ª Edición Rusa 9
" " " 9ª " " 12
" " " 13ª " " 14
" " " 1ª " Española, traducida directamente de la 13ª Edición Rusa 15

Introducción 17

CAPITULO I. — Nociones preliminares.

Acordes perfectos 19
Acordes de séptima 21
Escalas naturales y artificiales. Acordes principales y secundarios 23
Relación entre los acordes perfectos 25
Movimiento de las voces 26
Duplicación de las voces. Disposición cerrada y abierta. Posición melódica de los acordes perfectos 26
Enlace armónico y melódico de los acordes perfectos . 28
Relaciones y sucesiones prohibidas 29

CAPITULO II. — Armonización con acordes encuadrados dentro de una misma totalidad.

Combinaciones consonantes 30
Enlace de los ac. perf. fund. del I y IV y del I y V grados y viceversa 30
Enlace de los ac. perf. fund. del IV y V grados 32
Enlace de los acordes de sexta con los ac. perf. fund. de I-IV y I-V grados y viceversa 33

Pág.

Enlace del ac. de sexta del IV gr. con el ac. perf. fund. del V gr. 35
Enlace del ac. perf. fund. del IV gr. con el ac. de sexta del V gr. 35
Enlace de dos ac. de sexta, del IV y V grados 36
Cadencias perfectas: auténticas y plagales 37
Primer aspecto de la cadencia compuesta con la sucesión de la subdominante y la dominante 37
Segundo aspecto de la cadencia compuesta con el acorde de cuarta y sexta del I grado 38
Acorde de cuarta y sexta de paso 39
Semicadencia. Frase 40
Saltos entre dos fundamentales y entre dos quintas sobre int. de cuarta y quinta en la melodía y en las voces intermedias 41
Saltos entre dos terceras sobre intervalos de cuarta y quinta en la melodía 43
Saltos de la tercera sobre intervalos de cuarta y quinta en el bajo 43
Primera inversión del acorde de quinta disminuída sobre el VII grado 44
Acorde perfecto fundamental del II grado y su primera inversión 46
Acorde perfecto fundamental del VI grado; cadencia evitada 48
Acorde perfecto fundamental del III grado del modo mayor 49
Acorde perfecto fundamental del II grado de la escala menor natural 50
Acorde perfecto fundamental del VII grado de la escala menor natural 51
Armonización de corales (sin modulación) 52
Acorde perfecto menor de la subdominante y acorde de sexta del II grado de la escala mayor armónica 54
Combinaciones disonantes 54

Pág.

Acorde de séptima de dominante. Estado fundamental 54
Inversiones del acorde de séptima de dominante 57
Acordes de séptima de sensible (sobre el VII grado); séptima menor y séptima disminuída 59
Acorde de séptima fundamental del II grado y sus inversiones 60
Formas especiales de cadencias plagales 62
Uso de los acordes de séptima en la armonización de los corales 63
Acorde de novena 63
Relación entre todos los acordes perfectos de una escala 65
Relación entre todos los acordes de séptima de una escala 68
Apéndice. Libre uso de todos los grados de la escala .. 71

CAPITULO III. — Modulación.

Nociones preliminares 75
Tonalidades cercanas o 1er. grado de vecindad 75
Modulación diatónica 76
Modulación desarrollada 77
Empleo del acorde perfecto artificial del IV grado en el modo menor melódico 78
Modulación inmediata mediante el empleo del acorde perfecto del tono posterior 78
Cromatismo y sucesiones falsas. Falsas relaciones 79
Modulación cromática .....
Importancia del acorde perfecto artificial del IV grado de la escala menor melódica 81
Cambios de tono y modulaciones pasajeras 81
Uso de la modulación para armonizar la melodía 83
2º grado de vecindad. Fórmulas de modulación 85
Modulación perfecta 88

Pág.

Modulación imperfecta 89
Tonalidades lejanas 90
Pedal 91
Apéndice. Pedales en las voces superiores e intermedias 92

CAPITULO IV. — Figuración melódica.

Notas de paso. Nociones generales 94
Notas de paso diatónicas 94
Notas de paso cromáticas 95
Notas de paso cromáticas simples, dobles, etc. 97
Notas auxiliares o de adorno 98
Retardos. Normas generales 100
Retardos descendentes 101
Retardos ascendentes y compuestos (simultáneos) ... 103
Apéndice. Retardo de octava disminuída o de unisono aumentado 105
Figuración melódica en estilo severo 105
Empleo de la figuración melódica para la armonización de corales y melodías 108
Figuración melódica libre 111

CAPITULO V. — Enarmonías y modulaciones improvisas.

Acordes alterados cromáticamente 116
Falsos acordes de séptima de dominante y séptima disminuída sobre el II grado de los modos mayor y menor melódico y sobre el IV grado del modo menor .. 116
Acorde perfecto mayor sobre el II grado armónico rebajado y acorde de séptima de dominante con la alteración descendente de la quinta 118
Acorde de quinta aumentada 119
Acordes de sexta aumentada 120
Medios para la modulación enarmónica 123

Pág

Enarmonía de los acordes de sexta aumentada 123
Enarnomía del acorde de séptima disminuída 124
Enarmonía del acorde perfecto aumentado 125
Sucesiones de engaño. Nociones generales 126
Cadencias de engaño 126
Sucesiones de engaño de los acordes perfectos 128
Sucesiones de engaño del acorde de séptima de dominante 129
Uso de las sucesiones de engaño para las modulaciones improvisas 130
Armonización de corales 132
Apéndice I. Nociones de figuración armónica y pedal figurado 133
Apéndice II. Algunas excepciones a las severas reglas dadas para el movimiento de las voces 133
Apéndice III. Sucesiones de engaño usadas como progresiones (casos más frecuentes) .....

EJEMPLOS Y PROBLEMAS

Variaciones sobre un tema armónico dado 138
Preludios modulantes sobre un mismo tema 139
Problemas 140

PREFACIO A LA 1ª EDICION RUSA

La mayoría de los tratados de armonía no consideran, en general, sino el análisis, frecuentemente detallado, de las varias clases de acordes y de sus resoluciones, de la manera de armonizar un bajo cifrado, de las distintas reglas armónicas como, por ejemplo, aquella que prohibe la sucesión de quintas y octavas paralelas, etc.; en cambio faltan métodos prácticos que capaciten para armonizar melodías y corales, y que permitan elegir y emplear los acordes que más se prestan para dichas armonizaciones.

Otro capítulo fundamental lo constituye la modulación. Se ha descuidado por completo todo lo que se refiere al principio esencial de la misma, determinado por los sonidos y acordes comunes de una tonalidad con todas las otras, teniéndose sólo en cuenta el medio de la modulación procurado por los acordes disonantes, en general. El alumno que estudie en dichos tratados no podrá armonizar todavía una melodía, ni tampoco, componer un trozo de pocos compases, ni emplear los diversos procedimientos de modulación: utilizará los acordes más simples y los dispondrá en forma caprichosa y fuera de toda lógica, resultando la modulación muy áspera e inesperada. Ese alumno se desesperará y hará perder la paciencia a su maestro con ideas musicales faltas de continuidad y coherencia.

No pretendo de ningún modo que mi tratado sea perfecto y libre de errores, pero creo haber conseguido explicar, clara y concisamente, los dos temas fundamentales: la armonización de la melodía y la modulación, empezando, tanto para uno como para otro tema, con los procedimientos más simples, para encarar luego los más complicados.

En este trabajo he sido ayudado, en forma encomiable, por mi amigo Anatolio Constantínovich Liadov, a quien, como agradecimiento, dedico este libro.

Al confeccionar este tratado he procurado tener en cuenta: 1º hacerlo lo más concreto posible; 2º hacerlo apto a los programas de enseñanza del Conservatorio de San Petersburgo, Academia de Coros de la Corte y otros establecimientos educacionales; 3º tratar de que pueda ser empleado para la autoenseñanza. En él figuran numerosos ejemplos y ejercicios, pero ciertamente no se encuentran en la cantidad que yo hubiera deseado, por lo cual aconsejo al alumno que componga otros por sí mismo. M· he limitado a mostrar el procedimiento a cuatro voces pues las pausas, la entrada de las voces en distinto tiempo, las imitaciones, la aplicación de motivos y las distintas formas de acompañamiento los considero temas del contrapunto y de la composición libre.

El alumno que desee estudiar el contrapunto y la composición libre después de haber terminado el curso de armonía, deberá estar en condiciones de resolver los siguientes problemas:

1) armonizar un coral con acordes en estilo severo (ej., pág. 84);
2) armonizar un coral con figuración melódica rigurosa en las tres voces inferiores, dejando el canto dado sin cambios (ej., pág. 109 - 110);
3) armonizar un coral en estilo libre empleando acordes disonantes y sucesiones de engaño (ej., pág. 131 - 132);
4) armonizar una melodía profana que contenga una figuración melódica libre (ej., pág. 113);
5) componer ejemplos utilizando la modulación gradual en acordes (ej., pág. 89);
6) componer un preludio modulado y dando a las voces superio res, en especial al soprano, algún contenido melódico (ej., pág. 139);
7) componer variaciones, con movimientos melódicos diversos, so bre un tema dado con notas largas (ej., pág. 138).

Además, el alumno deberá estar en condiciones de ejecutar en el piano cualquier modulación gradual o improvisa con acordes; al mismo tiempo deberá saber preludiar, improvisando, a cuatro voces y en cualquier tonalidad, e interpretar sucesiones armónicas de acordes, progresiones, etc.

Estas condiciones son requeridas a todo aquel que, después de haber cumplido su curso de armonía, quiera emprender el estudio del contrapunto y de la composición libre.

Un alumno que se dedique con empeño al estudio de la armonía, y que no se halle ocupado en otras actividades, puede concluir este tratado en ocho meses. Pero tal estudio supone necesariamente un conocimiento cabal de la teoría de la música, poseer buen oído, saber solfear correctamente, entonar los intervalos y tocar el piano.

NICOLÁS RIMSKY-KORSAKOFF.

San Petersburgo, 1886.

BA 9680

PREFACIO A LA 9ª EDICION RUSA

El presente libro de armonía no había sido corregido desde la 3ª edición rusa. Poco antes de su muerte, Nicolás Rimsky-Korsakoff daba a entender la necesidad de efectuar ciertas modificaciones y aclaraciones en la nueva edición, pero, absorbido completamente por la composición, como también por la confección de su "Curso Superior de Instrumentación", no pudo, él mismo, dedicarse a estudiarlas.

La práctica pedagógica en el Conservatorio de San Petersburgo, en donde este tratado sirve como libro de enseñanza básica durante muchos años, ha dado un criterio respecto de las transformaciones más importantes que debían realizarse. Por tal motivo, y con el consentimiento de la esposa de Rimsky-Korsakoff, hemos resuelto llevar a cabo la tarea de rehacer por completo distintas partes del tratado con el fin de: 1º) llenar, en la mejor forma posible, una serie de lagunas que se encuentran en ediciones anteriores; 2º) hacer más comprensible muchos trozos al entendimiento de los estudiantes y, en especial, de los autodidactas. No cabe duda que, aun después de esta ampliación, faltarían numerosos casos de armonización. Una muy escrupulosa corrección podría redundar en perjuicio de la continuidad del texto, encubriendo el sentido primordial del mismo; por otra parte, sería nuestro deseo dejar algunos puntos a la explicación del profesor. Recomendamos al estudioso crear nuevos ejercicios en base a los ya establecidos.

Los cambios y correcciones que hemos realizado en la presente edición, corresponden a los siguientes párrafos:

§ 28. — Primera inversión del acorde de quinta disminuída sobre el VII grado.

§ 29. — Acorde fundamental y primera inversión del II grado.

§ 38. — Acorde de séptima de sensible y sus inversiones.

§ 46. — Libre uso de todos los grados de la escala.

§ 49. — Modulación diatónica.

§ 54. — Modulación cromática.

§ 69. — Retardos.

§ 84. — Enarmonía de los acordes de sexta aumentada.

§ 85. — Enarmonía de los acordes de séptima disminuída.

Todos estos cambios y agregados están señalados en el presente tratado con un asterisco.

Los términos *ex-fundamental,* o *ex tercera,* han sido eliminados, pues la partícula *ex* no tiene aquí ningún significado, y conduce fácilmente a error. En los problemas hemos agregado dos melodías con saltos de fundamentales y quintas (Nº 9) y, en el capítulo referente a los acordes de séptima sobre el VII y II grados (Nos. 21 y 22), tres problemas que eran muy difíciles de resolver por el alumno, han sido cambiados por cinco más sencillos.

JOSIF VITOL. MAXIMILIAN STEINBERG.

San Petersburgo, mayo de 1912.

PREFACIO A LA 13ª EDICION RUSA

La práctica de muchos años de enseñanza ha mostrado que era necesario introducir nuevas reformas en este tratado.

Dichas reformas corresponden a los siguientes párrafos:

§ 16. – Enlace de los acordes de sexta con los acordes perfectos.

§ 29. – Acorde perfecto del II grado y su primera inversión.

§ 30. – Acorde perfecto del VI grado.

§ 42. – Acorde de novena.

§ 57. – Corales con modulación.

§ 58. – Segundo grado de vecindad.

§ 85. – Enarmonía del acorde de séptima disminuída (cuadro).

§ 86. – Enarmonía del acorde perfecto con quinta aumentada (cuadro).

§ 90. – Sucesiones de engaño de los acordes perfectos.

Como apéndice y obra de consulta de apreciable valor a este tratado lo constituye el trabajo del fallecido compositor y profesor del Conservatorio de Leningrado, N. A. Sokoloff, "Ejemplos de preludios modulantes con texto aclaratorio" (publicado por el Sector de Música de la Editorial del Estado).

MAXIMILIAN STEINBERG.

Leningrado, enero de 1924.

BA 9680

PREFACIO A LA 1ª EDICION ESPAÑOLA TRADUCIDA DIRECTAMENTE DE LA 13ª EDICION RUSA

Existían, en el idioma castellano, algunas ediciones del "Tratado de armonía" de N. Rimsky-Korsakoff, ediciones tomadas, en forma indirecta, de la 3ª edición rusa del año 1893. Considerando que las mencionadas ediciones eran anticuadas y completamente faltas de claridad en numerosos puntos y teniendo en cuenta los notables adelantos que se han producido dentro de la ciencia de la armonía, es que nos hemos propuesto salvar tales deficiencias traduciendo el presente volumen directamente de la 13ª edición rusa del año 1924, que contiene, además, valiosísimos agregados del profesor Maximilian Steinberg, docente del Conservatorio de Leningrado.

Lógicamente no pretendemos, con este libro, llegar a plantear problemas referentes a la armonía moderna, pero sí acercarnos a ella.

Como ya se habrá dicho en anteriores prefacios, de ediciones rusas, el presente tratado constituye un texto fundamental y necesario para todo estudiante de música pues presenta los problemas en forma sencilla y concreta, de tal manera que en poco tiempo puede llegarse a adquirir un perfecto dominio de esta ciencia, ciencia que establece el primer paso hacia la creación, los profundos estudios musicológicos y la crítica musical.

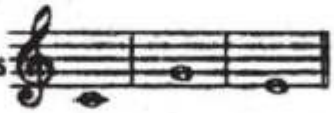
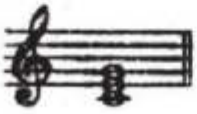
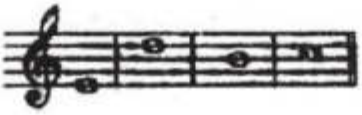
MIGUEL FICHER. JACOBO FICHER.

Buenos Aires, enero de 1946.

BA 9680

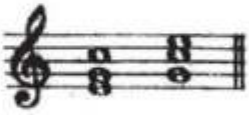
INTRODUCCION

Se llama *acorde* a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí, intervalos de tercera; sólo en ese caso determinar un acorde.

Por ejemplo, los sonidos  pueden estar superpuestos por terceras  y sonando simultáneamente, forman un *acorde;* los sonidos  no pueden estar dispuestos por terceras etc., y por consiguiente no constituyen un acorde pero, por sonar al mismo tiempo, determinan una de las innumerables *combinaciones accidentales* de sonidos.

Dispuestos los sonidos por terceras, cada uno de los mismos, considerado en relación al sonido más grave o bajo, será tercera, quinta, séptima o novena; esta disposición, llamada básica, nos da el *estado fundamental* del acorde y dicho acorde será, por consiguiente, el *acorde fundamental*. Si los sonidos se hallan dispuestos de manera que formen,

en relación al bajo, otros intervalos (cuarta, segunda o sexta), esta disposición del acorde se llama *inversión*, como se verá en seguida.

Acorde fundamental Inversiones 

Los acordes fundamentales son tres: acorde perfecto

acorde de séptima y acorde de novena

Las combinaciones compuestas de más de cinco sonidos son consideradas, frecuentemente, como combinaciones accidentales.

Si en la formación de un acorde entra cualquier intervalo disonante, dicho acorde es considerado como acorde *disonante*, y exige la resolución en un acorde *consonante*. La transición de un acorde consonante a otro, también consonante, se denomina *sucesión*.

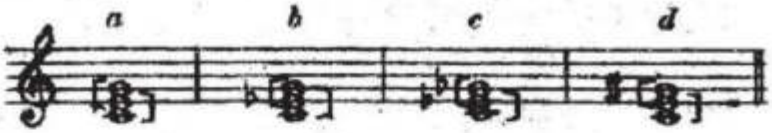
La disciplina que tiene por objeto el estudio de los diversos acordes, de su relación entre sí, de las combinaciones accidentales y del uso que de ellas debe hacerse en la composición musical, se denomina *ciencia de la armonía*.

CAPITULO I

NOCIONES PRELIMINARES

ACORDES PERFECTOS.

§ 1. — Se llama *acorde perfecto* al acorde compuesto por su sonido fundamental, su tercera y su quinta. Según la diversa naturaleza de esos intervalos, el acorde perfecto puede ser considerado bajo cuatro aspectos:



a) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera mayor y quinta justa. Este acorde se llama *acorde perfecto mayor* y se halla formado por dos terceras: una tercera mayor respecto de la nota más grave y una tercera menor respecto de la nota más aguda.

b) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera menor y quinta justa. Este acorde se llama *acorde perfecto menor* y se halla formado por dos terceras: una tercera menor respecto de la nota más grave y una tercera mayor respecto de la nota más aguda.

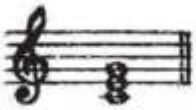
c) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera menor y quinta disminuída. Este acorde se llama *acorde perfecto disminuído* y está formado por dos terceras menores.

d) Acorde perfecto, compuesto por la primera, tercera mayor y quinta aumentada [1]. Este acorde se llama *acorde perfecto aumentado* y está formado por dos terceras mayores.

Los últimos dos acordes, que contienen intervalos disonantes, quinta disminuída y quinta aumentada, se denominan *acordes perfectos disonantes.*

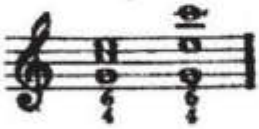
[1] Dado el carácter muy disonante del acorde perfecto aumentado y de aquellos acordes de séptima que encierran es sí tal acorde, nos reservamos exponerlo y tratarlo en el capítulo V (Enarmonía y modulaciones improvisas. Acordes alterados).

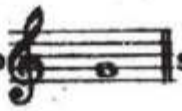
§ 2. — Todo acorde perfecto tiene dos inversiones; la primera se llama *acorde de sexta* y se indica con el número 6; la segunda se llama *acorde de cuarta y sexta* y se indica con las cifras $\frac{6}{4}$

Acorde perfecto fundamental 

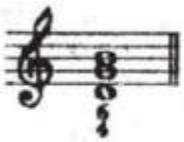
Primera inversión, acorde de sexta

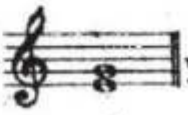
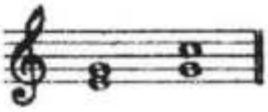
Segunda inversión, acorde de cuarta y sexta

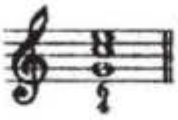
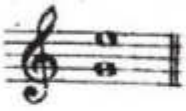
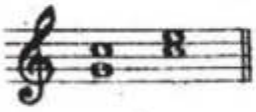
Que un acorde sea fundamental o invertido depende de la nota que esté en el bajo. Permaneciendo esta nota inmóvil, la inversión no cambia aunque se invierta la disposición de las partes superiores. Si la nota más baja es la tercera del acorde fundamental, se tiene el acorde de 6 ; si es la quinta del acorde fundamental, se tiene el acorde de $\frac{6}{4}$ 

Los sonidos del acorde invertido conservan los nombres que poseen en el acorde fundamental; de esa manera, en cada inversión del acorde el sonido se llama *fundamental,* el sonido se llama *tercera* y el sonido  se llama *quinta,* porque, como veremos en seguida, los sonidos que componen la inversión, conservan las mismas propiedades de los sonidos que componen el acorde en su estado fundamental.

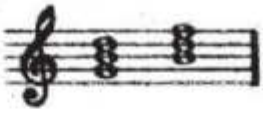
Las inversiones se consideran como pertenecientes a los mismos grados de la escala de los cuales derivan sus fundamentales; por ejemplo, en el tono de Do mayor, la primera inversión es considerada como acorde de sexta del I grado, y la segunda inversión


es considerada como acorde de cuarta y sexta del V grado.

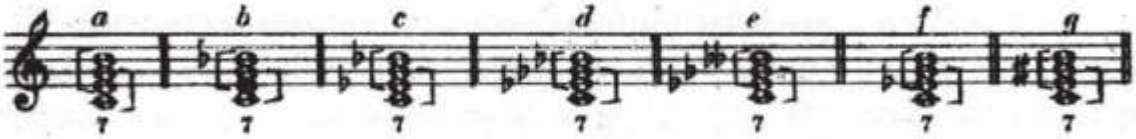
La primera inversión o acorde de sexta podemos considerarla como un acorde compuesto de una tercera y una sexta respecto del bajo; por ejemplo se compone de una tercera  y una sexta , o también de una tercera y una cuarta 

La segunda inversión o acorde de cuarta y sexta podemos considerarla como un acorde compuesto de una cuarta y una sexta respecto del bajo; por ejemplo  se compone de una cuarta y una sexta  o también de una cuarta y una tercera 

ACORDES DE SÉPTIMA.

§ 3. — El *acorde de séptima* es un acorde de cuatro sonidos, formado por el acorde perfecto con el agregado de la séptima respecto del sonido más grave , y puede ser considerado como compuesto por dos acordes perfectos 

Podemos encontrar los siguientes acordes de séptima:

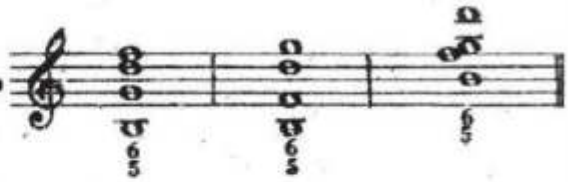


Todos los acordes de séptima se indican con el número 7.

§ 4. — Todo acorde de séptima tiene tres inversiones: primera inversión o *acorde de quinta y sexta* $\left(\frac{6}{5}\right)$, segunda inversión o *acorde de tercera y cuarta* $\left(\frac{4}{3}\right)$ y tercera inversión o *acorde de segunda* (2):

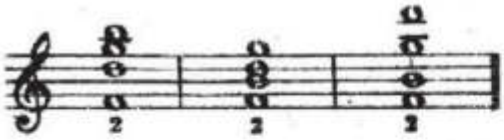
La característica de cada una de las inversiones reside en el intervalo de segunda que proviene de la inversión de la séptima y que se encuentra, en la primera inversión, en la parte superior, en la segunda inversión, en el centro del acorde y en la tercera inversión, abajo.

Las diversas disposiciones de los tres sonidos superiores no alteran el carácter de la inversión; por ejemplo



se considera siempre acorde de quinta y sexta porque la *tercera* está en el bajo;

se considera siempre acorde de tercera y cuarta porque la *quinta* está en el bajo;



se considera siempre acorde de segunda porque la *séptima* está en el bajo.

En todos estos ejemplos los intervalos se consideran en relación al sonido más grave, y debido a eso el cambio de las tres voces superiores modifica solamente la *disposición* y la *posición melódica* del acorde (ver más adelante).

ESCALAS NATURALES Y ARTIFICIALES

ACORDES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS.

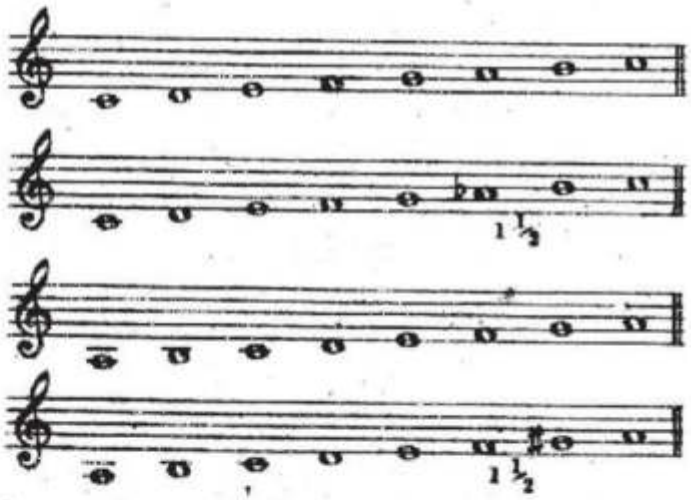
§ 5. — Como base para la formación de acordes se toman, en este tratado, las cuatro escalas siguientes:

a) Escala mayor natural:

b) Escala mayor armónica artificial:

c) Escala menor natural:

d) Escala menor armónica artificial:



§ 6. — Construyendo sobre cada grado de estas escalas un acorde, resultarán los siguientes acordes perfectos.

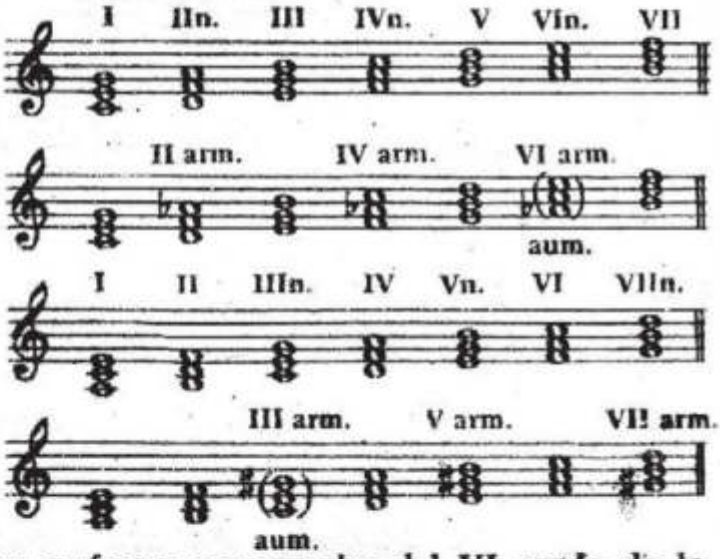
ACORDES PERFECTOS.

a) Escala mayor natural:

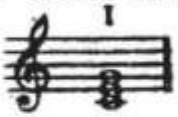
b) Escala mayor armónica artificial:

c) Escala menor natural:

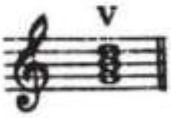
d) Escala menor armónica artificial:



Excluyendo los acordes perfectos aumentados del VI grado de la escala mayor armónica y del III grado de la escala menor armónica, tendremos solamente nueve acordes perfectos para las escalas mayores y nueve para las menores.

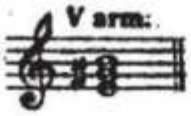
Los tres *acordes perfectos principales* de la escala mayor natural son aquellos que se basan: sobre la *tónica*[1] 

sobre la *subdominante*

y sobre la *dominante* 

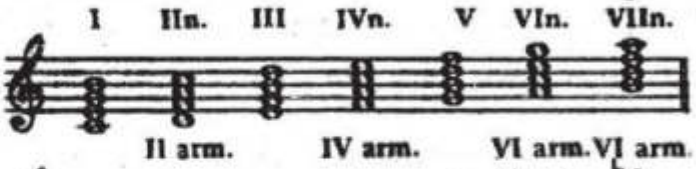
Los tres acordes principales de la escala menor armónica son los que se basan sobre la *tónica*

, sobre la *subdominante*

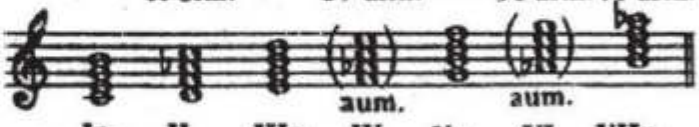
y sobre la *dominante* 

ACORDES DE SÉPTIMA.

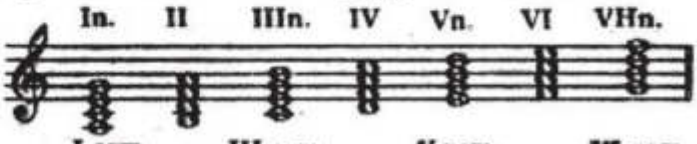
a) Escala mayor natural:



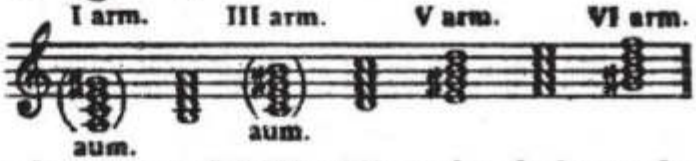
b) Escala mayor armónica artificial:



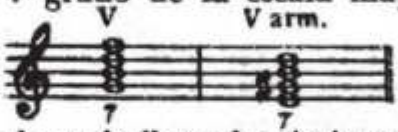
c) Escala menor natural:



d) Escala menor armónica artificial:



Excluyendo los acordes de séptima del IV y VI grados de la escala mayor armónica, que contienen el acorde perfecto aumentado, y el I y III grados de la escala menor armónica, tendremos nueve acordes de séptima, tanto en el modo mayor como en el menor.

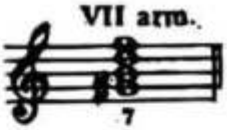
Se llaman *acordes de séptima principales o dominantes* aquellos que se encuentran sobre el V grado de la escala mayor natural y de la escala menor armónica: 

[1] Como se sabe, los grados de la escala llevan los siguientes nombres: I tónica, II supertónica, III mediante, IV subdominante, V dominante, VI superdominante y VII sensible.

§ 7. — Los acordes perfectos principales del I y IV grados de la escala mayor natural son ambos mayores; los del I y IV grados de la escala menor son menores. Los acordes constituídos sobre el V grado de la escala mayor natural y de la escala menor armónica son mayores. Los acordes de séptima de dominante están compuestos por un acorde perfecto mayor, al cual se agrega la séptima menor.

Excluyendo los acordes perfectos principales colocados sobre el I, IV y V grados de la escala mayor natural y de la escala menor armónica, y los acordes de séptima de dominante, todos los demás acordes perfectos y de séptima se denominan *secundarios*. De los acordes de séptima secundarios, dos, basados sobre la sensible de los modos mayor y menor armónico, se titulan *acordes de séptima menor* y *séptima disminuída de sensible*.

Menor

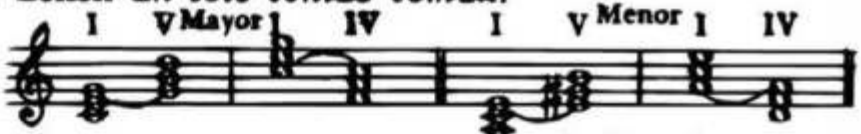
Disminuída 

Nota. — Para armonizar solamente con los acordes perfectos principales se emplean la *escala mayor natural* y la *escala menor armónica;* esta última se utiliza porque contiene la sensible alterada, cosa que no sucede en la escala menor natural. Para armonizar con los acordes perfectos principales y secundarios se usan las escalas mayor natural y menor armónica, y también la mayor armónica y menor natural.

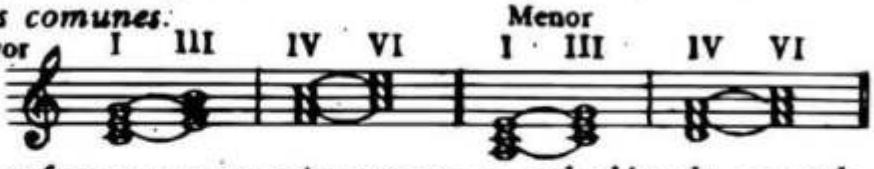
Ejercicio. — Analizar todos los acordes perfectos y de séptima de los cuales se ha hablado, demostrando su naturaleza y el grado de cada uno de ellos.

RELACIÓN ENTRE LOS ACORDES PERFECTOS.

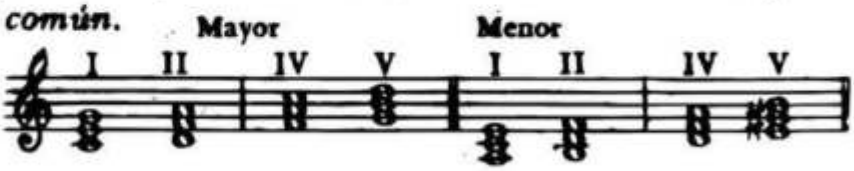
§ 8. — Los acordes perfectos que se encuentran en relación de cuarta y de quinta tienen *un solo sonido común*.

Por ejemplo: 

Los acordes perfectos que se encuentran en relación de tercera tienen *dos sonidos comunes*.

Por ejemplo: 

Los acordes perfectos que se encuentran en relación de segunda *no tienen sonido común*.

Por ejemplo: 

MOVIMIENTO DE LAS VOCES.

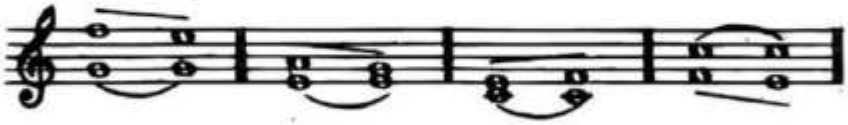
§ 9. — Dos voces que se mueven juntas pueden hacerlo de tres modos diferentes:

1) *Por movimiento directo,* cuando las dos voces van en la misma dirección, ascendiendo o descendiendo:

Cuando las voces conservan los mismos intervalos (ejemplos *a* y *b*), el movimiento se llama *paralelo.*

2) *Por movimiento contrario,* cuando una voz sube y la otra baja:

3) *Por movimiento oblícuo,* cuando una voz se mueve y la otra permanece quieta:



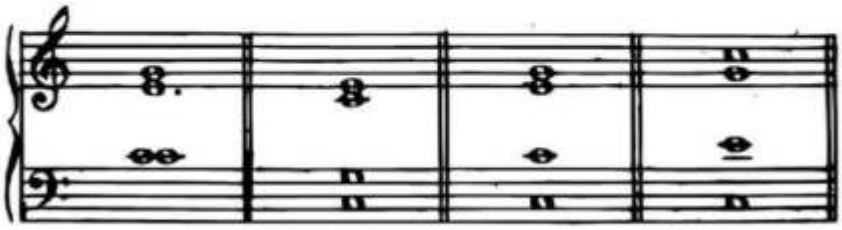
Para ejercitarse en la concatenación de los acordes se usa la consabida norma de las cuatro voces. Esta sirve de base a todos los géneros de composición. Las voces poseen los siguientes nombres, yendo de la más aguda a la más grave: 1º *soprano;* 2º *contralto;* 3º *tenor* y 4º *bajo.* En una sucesión de acordes enlazados entre sí, el movimiento de la voz superior o soprano se denomina *melodía.*

DUPLICACIÓN DE LAS VOCES.
DISPOSICIÓN CERRADA O ABIERTA.
POSICIÓN MELÓDICA DE LOS ACORDES PERFECTOS.

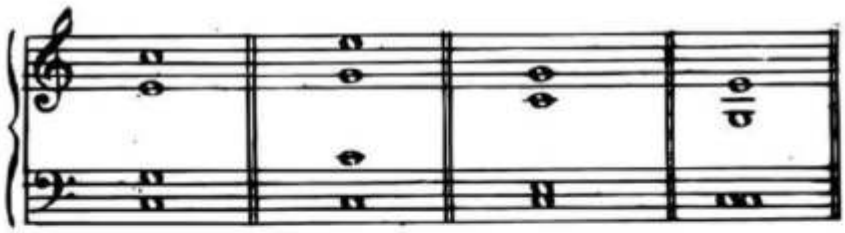
§ 10. — 1) Para disponer un acorde perfecto a cuatro voces es necesario duplicar una de las notas del acorde. Al principio duplicaremos únicamente la fundamental.

2) El acorde perfecto puede usarse tanto en *disposición cerrada* como en *disposicion abierta.* En la disposición cerrada, las tres voces

superiores están distantes, la una de la otra, por intervalos de tercera o cuarta:

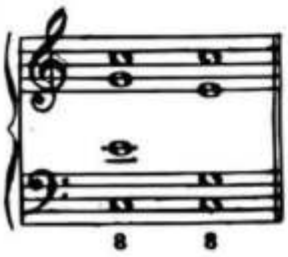


En la disposicin abierta, las tres voces superiores están distantes, una de otra, por intervalos de quinta y sexta:



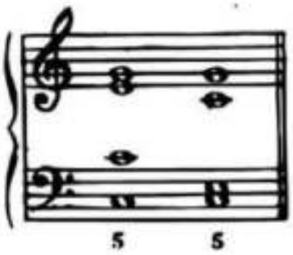
3) La *posición melódica* de los acordes perfectos depende de los sonidos que se encuentran en la parte melódica. Esas posiciones son:

Posición de octava o fundamental.

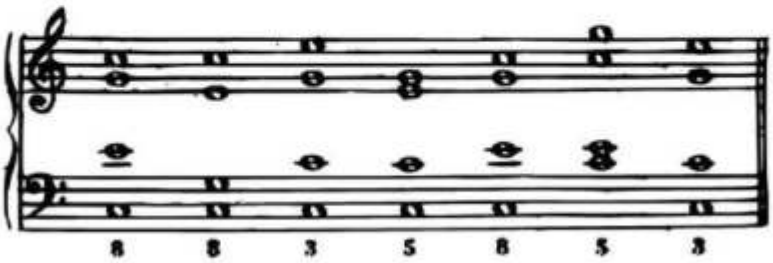


Posición de tercera.

Posición de qninta.



4) El acorde perfecto completo puede pasar fácilmente de la disposición cerrada a la abierta y viceversa, y también puede cambiar de posición melódica:

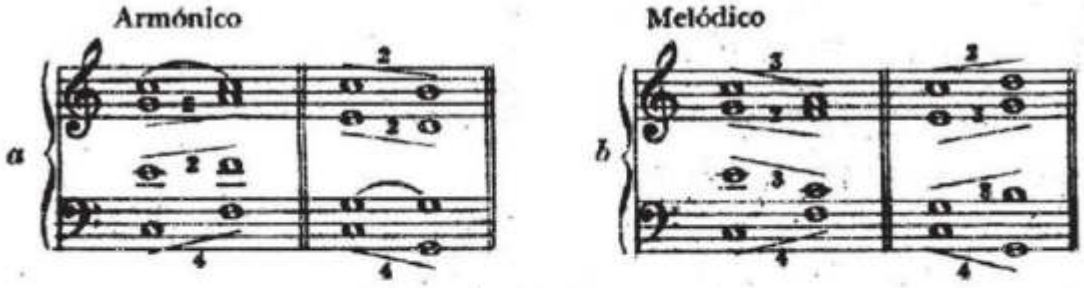


ENLACE ARMÓNICO Y MELÓDICO DE LOS ACORDES PERFECTOS.

§ 11. — 1) El enlace de los acordes perfectos correspondientes a los diversos grados puede ser: a) *armónico,* cuando el sonido común de dos acordes permanece quieto, en la misma voz; b) *melódico,* cuando ningún sonido permanece fijo.

2) Las voces superiores, tanto en el enlace armónico como melódico, no deben pasar, en su movimiento, el intervalo de tercera.

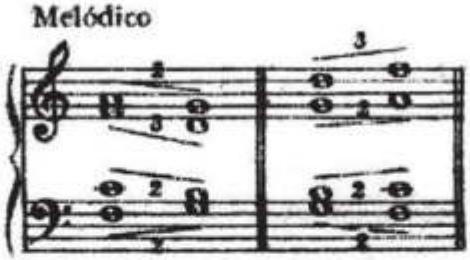
3) Los acordes perfectos que se hallan en relación de cuarta o de quinta, pueden ser enlazados entre sí armónica y melódicamente, ateniéndose a las normas expuestas relativas al movimiento de las voces:



Los movimientos de las voces superiores van siempre en la misma dirección, es decir, si en el enlace armónico ascienden, en el melódico de la misma sucesión descienden (ej. *a*) *y viceversa* (ej. *b*).

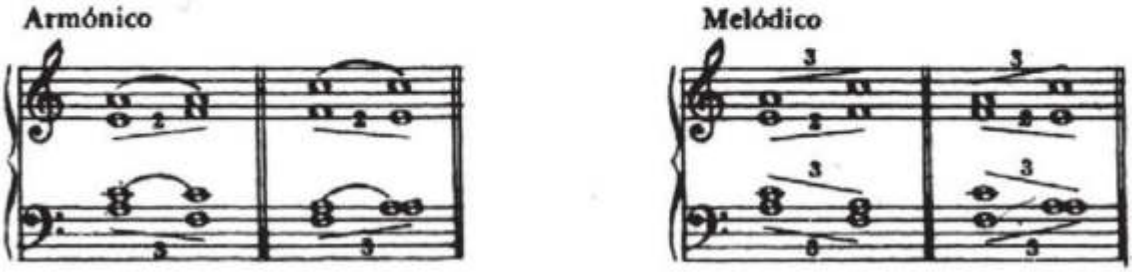
4) Los acordes perfectos que se hallan en relación de segunda (grados conjuntos) se enlazan siempre melódicamente porque no tienen sonidos comunes.

En esta sucesión las tres voces superiores marchan siempre en la misma dirección y no cambian su disposición, manteniendo con el bajo un movimiento contrario:



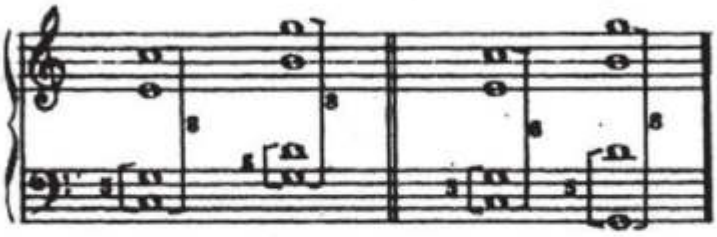
5) Los acordes perfectos que están en relación de tercera se enlazan melódica y armónicamente. En el enlace armónico la disposi-

ción de los acordes perfectos no varía, mientras que en el melódico va de la disposición abierta a la cerrada o viceversa:



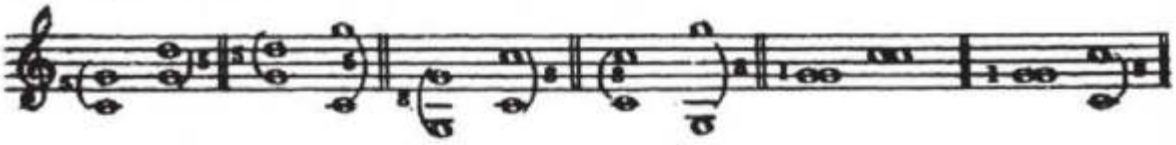
RELACIONES Y SUCESIONES PROHIBIDAS.

§ 12. — 1) Una de las consecuencias fundamentales del enlace armónico y del enlace melódico de los acordes perfectos es la siguiente: dos acordes perfectos no pueden sucederse en la misma posición melódica:

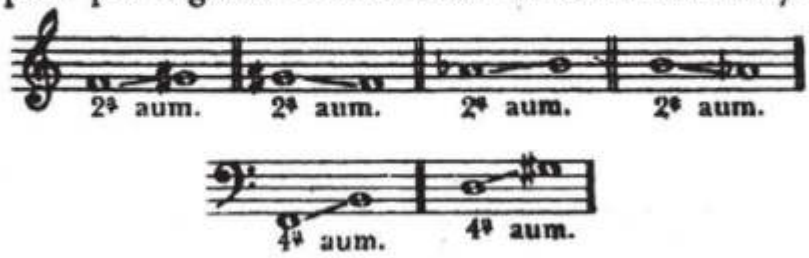


Las relaciones de *quintas y octavas paralelas,* que de ahí provienen, son consideradas sucesiones absolutamente prohibidas para el alumno.

A estas relaciones prohibidas deben agregarse también los *unísonos paralelos:*



2) Otro procedimiento prohibido es la marcha de las voces por *intervalos aumentados,* prohibición que incluye también, y en forma especial, el paso por *segunda aumentada* en los modos mayor y menor armónicos:



CAPITULO II

ARMONIZACION CON ACORDES ENCUADRADOS DENTRO DE UNA MISMA TONALIDAD.

Nota. — Todos los ejemplos presentados en este capítulo para el modo mayor sirven también para el modo menor. Cuando esto no sea posible, los ejemplos en menor serán explicados con las diferencias debidas. Los problemas que damos como ejemplos están en *Do* mayor y en *la* menor, en ritmo binario y ternario, encontrándose al final de este tratado. Recomendamos además al estudioso componer por sí otros temas, según los ejemplos dados, excluyendo los corales, para los cuales no puede poseer ciertamente el espíritu y sentimiento necesarios.

COMBINACIONES CONSONANTES.

ENLACE DE LOS ACORDES PERFECTOS FUNDAMENTALES DEL I Y IV Y DEL I Y V GRADOS Y VICEVERSA.

§ 13. — a) Para armonizar un *canto dado* se observa lo que sigue:

PROBLEMA Nº 1

1) Debajo de cada sonido de la melodía es preciso escribir el correspondiente acorde perfecto fundamental del I, IV o V grados, evitando colocar juntos los acordes del IV y V grados.

2) Es necesario enlazar los acorde perfectos fundamentales según las reglas del enlace melódico y armónico.

3) Si en la melodía hay un intervalo superior a la tercera, es preciso permanecer sobre el mismo acorde dado en el tiempo fuerte.

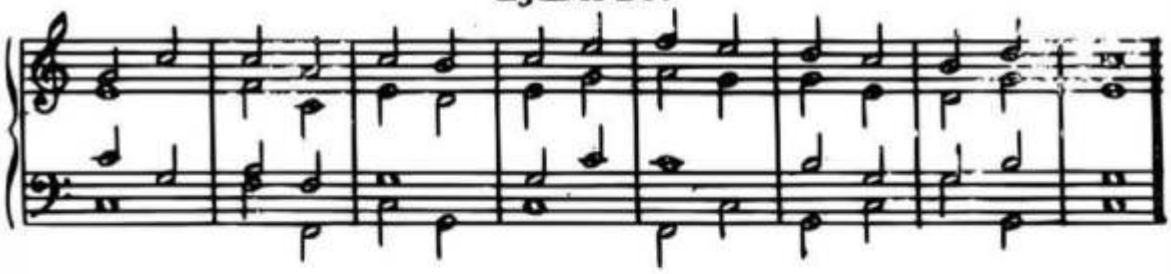
4) Cuando en la melodía se repite la misma nota, hay que armonizarla con dos acordes diferentes o cambiar la disposición del mismo acorde.

5) Se debe comenzar y terminar con el acorde perfecto de tónica.

6) No conviene armonizar el tiempo fuerte con el mismo acorde dado en el tiempo débil anterior.

7) En el bajo debe evitarse repetir intervalos de cuarta o de quinta en la misma dirección:

EJEMPLO:

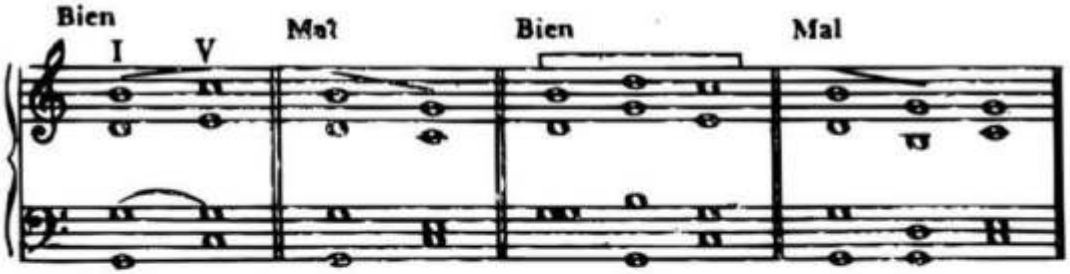


§ 14. — b) Para armonizar un *bajo dado:*

PROBLEMA Nº 2

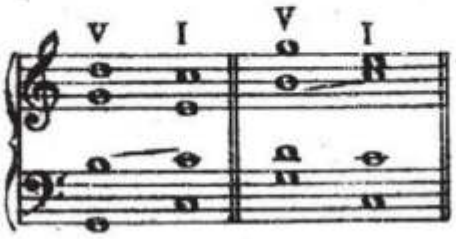
1) Es preciso que la parte melódica sea sencilla y reproduzca sobre cada tiempo del compás el valor de la figura indicada en la clave.

2) Si la sensible se encuentra en la melodía, ella debe ascender a la nota inmediata superior (tónica); para eso, el acorde perfecto de dominante que se encuentra bajo la sensible debe ser ligado, con el acorde perfecto de tónica que le sigue, *armónicamente:*



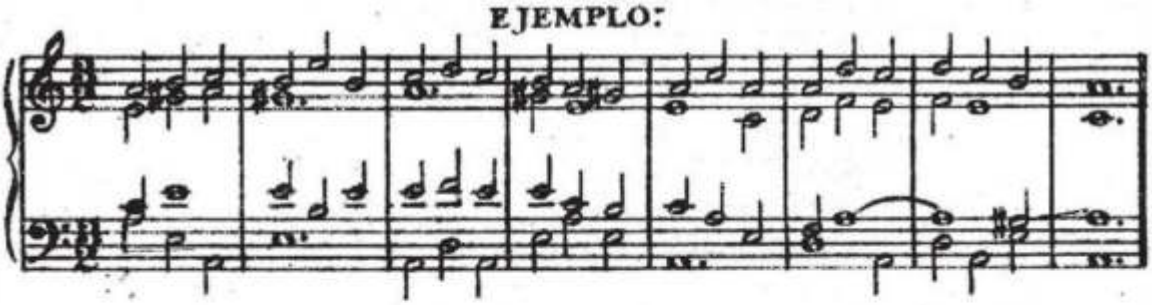
3) Para concluir un problema se usa el acorde perfecto del I grado incompleto, sin la quinta y con la fundamental triplicada, y ésto porque es más oportuno mantener el movimiento melódico entre las

diversas partes cuando la sensible, en una de las voces intermedias, sube a la nota superior:



* Si la sensible se encuentra en la melodía, el acorde perfecto final deberá ser forzosamente *completo*.

EJEMPLO:



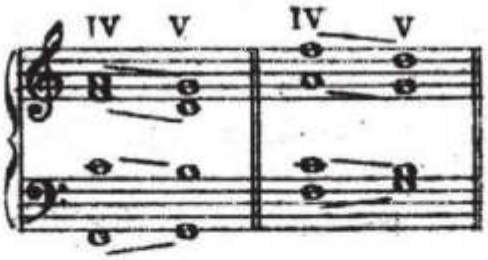
El alumno estudioso deberá ahora componer, por sí solo, problemas de ocho compases, preferentemente binarios, tomando por modelo los ejemplos expuestos.

ENLACE DE LOS ACORDES PERFECTOS FUNDAMENTALES DEL IV Y V GRADOS.

PROBLEMA Nº 3 (Bajos y cantos dados).

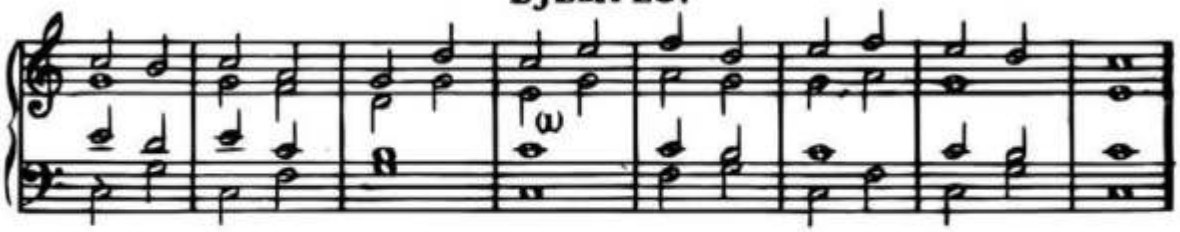
§ 15. — 1) No existiendo sonidos comunes entre estos dos grados, su enlace es siempre melódico [1].

2) El acorde perfecto del IV grado debe siempre preceder al del V pero no seguirlo.



[1] Recordamos al alumno que en el enlace de dos acordes perfectos formados en grados conjuntos, el bajo asciende y las tres voces superiores bajan obligatoriamente o viceversa (véase § 11,4). — (Nota de los traductores.)

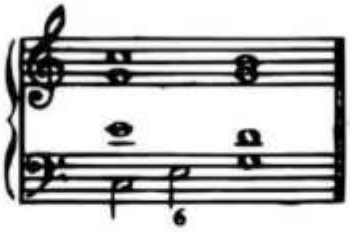
EJEMPLO:



ENLACE DE LOS ACORDES DE SEXTA CON LOS ACORDES PERFECTOS FUNDAMENTALES DEL I-IV Y I-V GRADOS Y VICEVERSA.

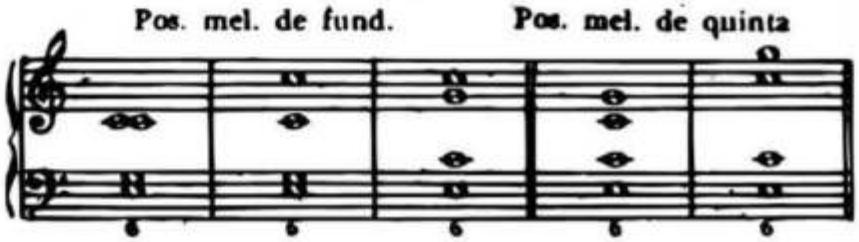
PROBLEMA Nº 4 (Bajos y cantos dados).

§ 16. — 1) En los acordes de sexta del I, IV y V grados (primera inversión) se duplica el sonido fundamental o la quinta, pero no la tercera. La duplicación de la tercera en un acorde de sexta se permite solamente cuando las voces superiores permanecen fijas y el bajo procede por terceras ascendentes:

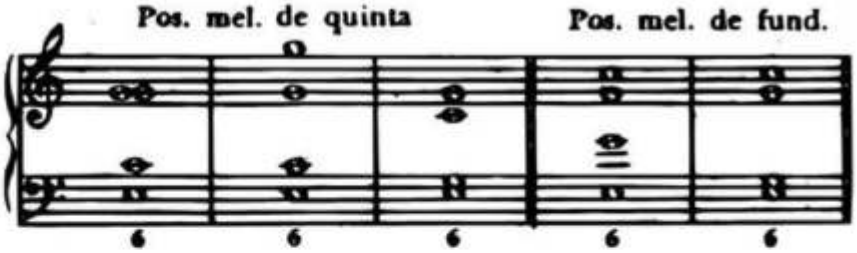


• 2) Teniendo en cuenta la dependencia que existe entre la duplicación de la fundamental o de la quinta y la posición melódica, cada acorde de sexta puede ser representado de diez maneras distintas:

A Duplicación de la fundamental.



B Duplicación de la quinta.

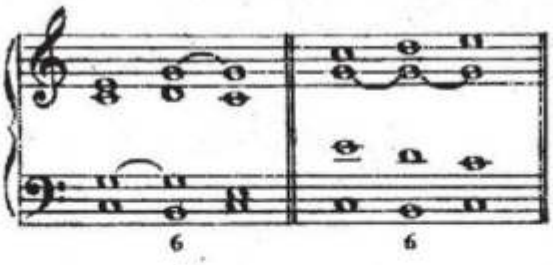


[1] Observamos aquí el empleo del acorde perfecto del I grado incompleto, sin la quinta y con la fundamental triplicada que, según el autor, sólo se puede emplear al final de un problema; se justifica en este caso para evitar la marcha en la misma dirección de todas las voces provenientes del compás anterior. — (Nota de los traductores.)

Como se ve en estos ejemplos, la reglas enunciadas respecto a las disposiciones cerrada o abierta no se aplican a los acordes de sexta puesto que los intervalos cerrados (terceras o cuartas) pueden existir junto con los abiertos (quintas o sextas), siempre que éstos no sean superiores a la octava, en las tres voces superiores. El empleo de un acorde de sexta entre dos acordes perfectos fundamentales constituye un buen recurso para pasar de una disposición a otra.

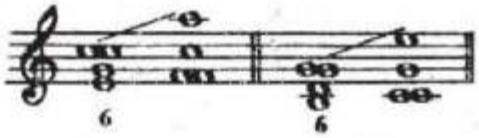
3) Es preciso evitar la sucesión de dos acordes de sexta.

4) El enlace de un acorde de sexta con el acorde perfecto fundamental de los diversos grados es necesariamente *armónico;* el sonido común permanece fijo y los demás sonidos se mueven por intervalos no superiores a la tercera:

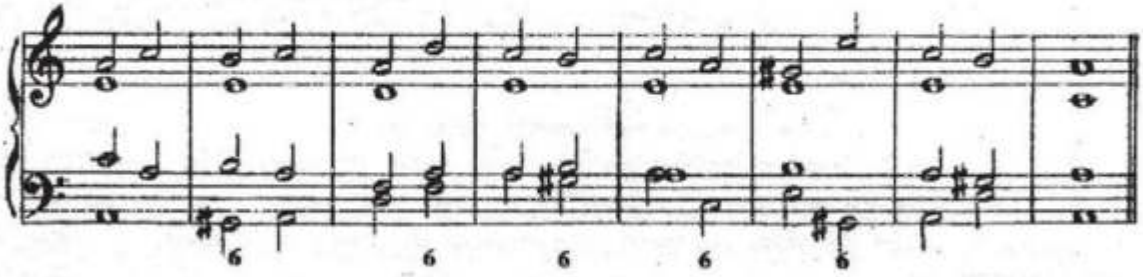


5) El salto de sexta en el bajo se admite pasando del acorde fundamental al acorde de sexta, pero no en el caso contrario; todos los saltos de séptima están prohibidos.

• *Nota.* — Se permite el salto de sexta en la melodía, como inversión del paso a la tercera, al ir del acorde de sexta al acorde perfecto fundamental:



EJEMPLO:

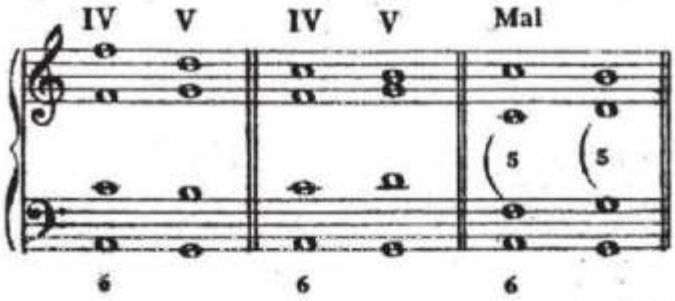


ENLACE DEL ACORDE DE SEXTA DEL IV GRADO CON EL ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL V GRADO.

§ 17. — 1) En el acorde de sexta del IV grado se duplica la fundamental o la quinta.

2) Las tres voces superiores proceden por intervalos no mayores a los de tercera.

3) En el acorde de sexta se evita la duplicación de la quinta en dos voces superiores.



ENLACE DEL ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL IV GRADO CON EL ACORDE DE SEXTA DEL V GRADO.

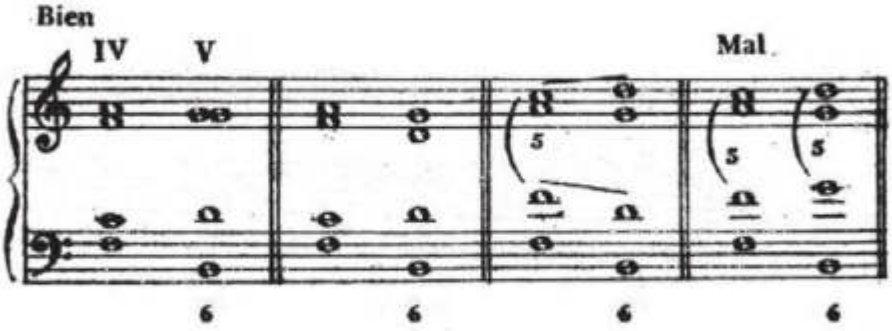
PROBLEMA Nº 5 (Bajos y cantos dados).

§ 18. — 1) El bajo desciende siempre por intervalo de quinta disminuída pero nunca asciende por intervalo de cuarta aumentada.

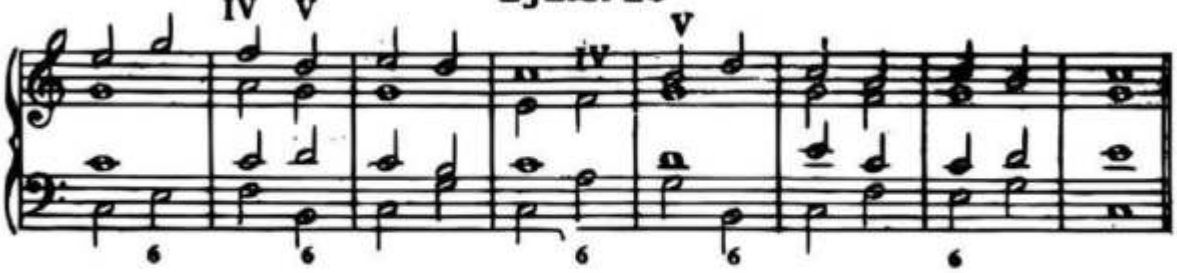
2) En el acorde de sexta del V grado se duplica la fundamental o la quinta.

3) Las tres voces superiores proceden por intervalos no mayores a los de tercera.

4) Si el acorde perfecto fundamental del IV grado se halla en posición melódica de la quinta, en el acorde de sexta que le sigue debe duplicarse forzosamente la quinta.



EJEMPLO



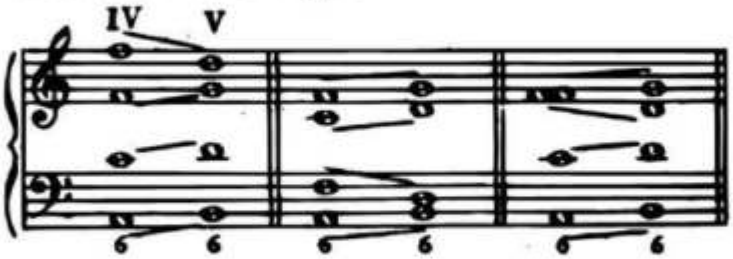
ENLACE DE DOS ACORDES DE SEXTA, DEL IV Y V GRADOS.

PROBLEMA Nº 6 (Bajos y cantos dados).

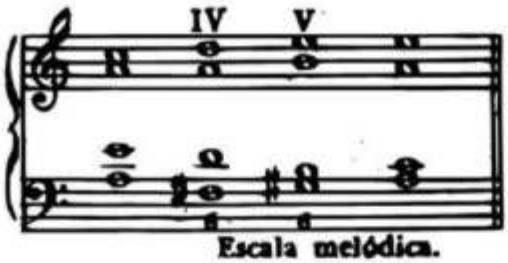
§ 19. — 1) En el acorde de sexta del IV grado se duplica la fundamental y en el acorde de sexta del V grado, la quinta.

2) El acorde de sexta del IV grado debe encontrarse obligatoriamente en posición melódica de fundamental [1].

3) Dos de las voces superiores marchan paralelas y la tercera, en dirección contraria a la del bajo:

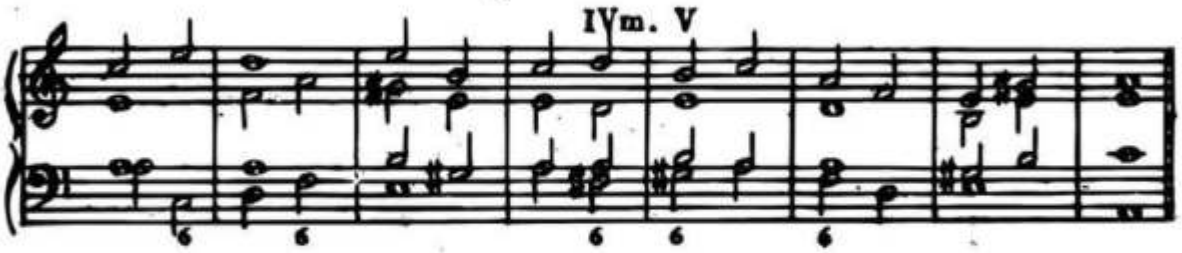


4) En el modo menor, al bajo del acorde de sexta del IV grado se le coloca una alteración accidental para evitar el salto de segunda aumentada:



Escala melódica.

EJEMPLO:



[1] Eso se hace para evitar los procedimientos prohibidos (quintas paralelas).

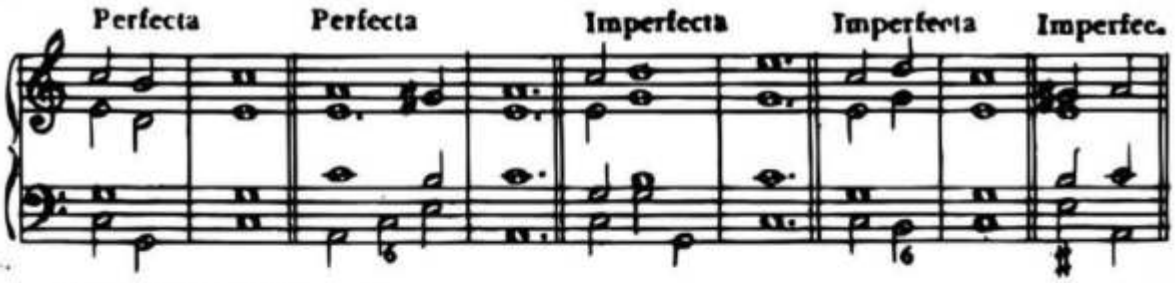
CADENCIAS PERFECTAS: AUTÉNTICAS Y PLAGALES.

§ 20. — 1) Se llaman *cadencias* las conclusiones armónicas de un pensamiento musical.

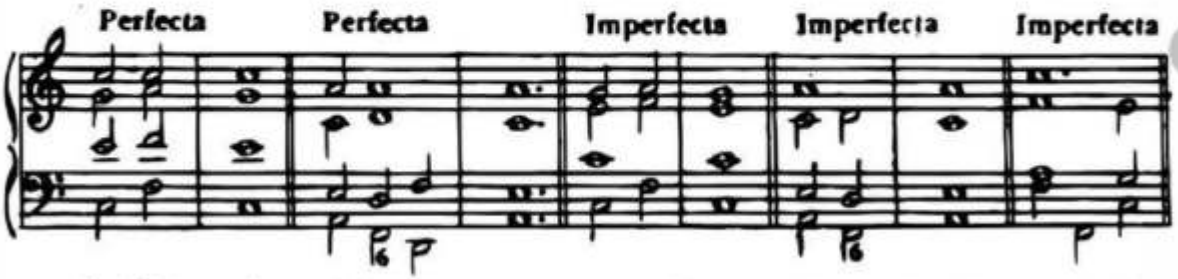
2) La resolución sobre el acorde perfecto de tónica se denomina *cadencia perfecta.*

3) La cadencia perfecta se divide en *cadencia auténtica tónica* (dominante-tónica) y *cadencia plagal tónica* (subdominante-tónica).

a) Auténticas, I-V-I grados:



b) Plagales, I-IV-I grados:



4) Si los dos últimos acordes que forman la cadencia se hallan en el estado fundamental y el segundo se encuentra en posición melódica de octava y además está sobre el tiempo fuerte del compás, la cadencia es *perfecta;* si no se cumplen estas condiciones la cadencia es *imperfecta.*

PRIMER ASPECTO DE LA CADENCIA COMPUESTA CON LA SUCESIÓN DE LA SUBDOMINANTE Y LA DOMINANTE.

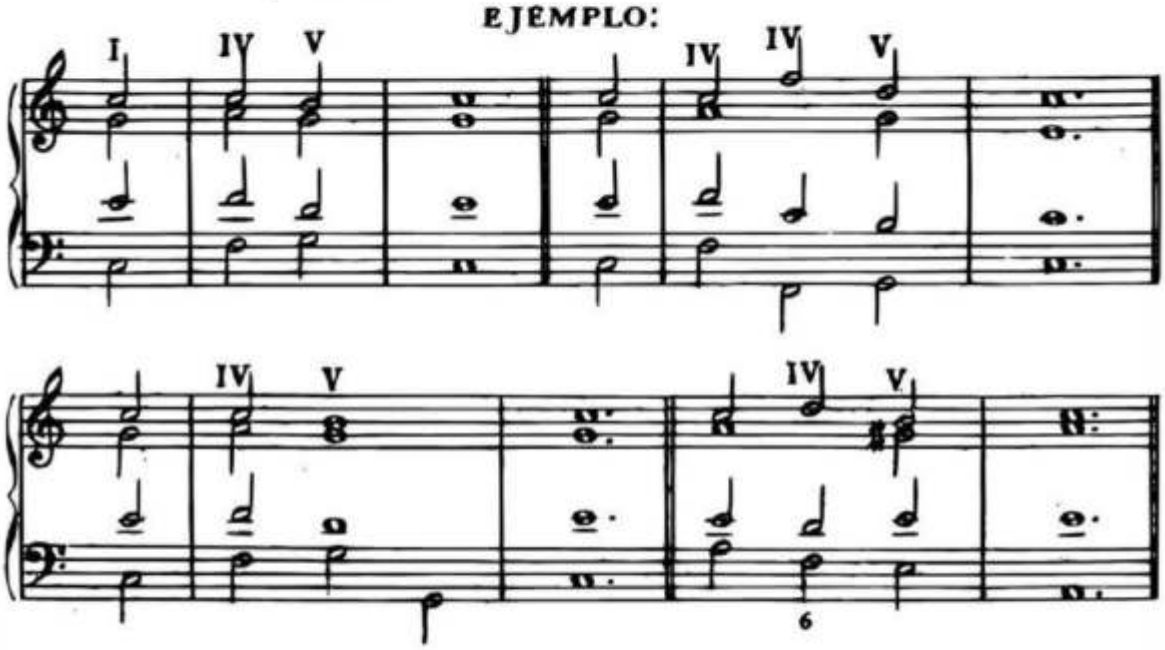
PROBLEMA Nº 7 (Bajos y cantos dados)

§ 21. — 1) El primer aspecto de la cadencia compuesta se presenta así: I, IV, V, y I grados.

2) En la medida binaria el acorde del IV grado se encuentra siempre colocado sobre el tiempo fuerte y el del V grado, sobre el tiempo

débil. En la medida ternaria el IV grado se puede hallar sobre el primer o segundo tiempo y el V grado, sobre el segundo o tercer tiempo.

EJEMPLO:



SEGUNDO ASPECTO DE LA CADENCIA COMPUESTA CON EL ACORDE DE CUARTA Y SEXTA DEL I GRADO.

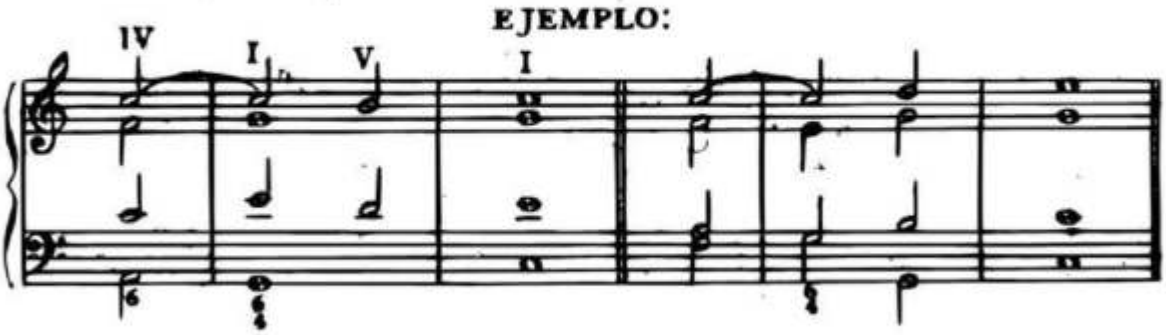
§ 22. — 1) El segundo aspecto de la cadencia compuesta se presenta así: I y IV grados, acorde de cuarta y sexta del I grado y acordes perfectos del V y I grados.

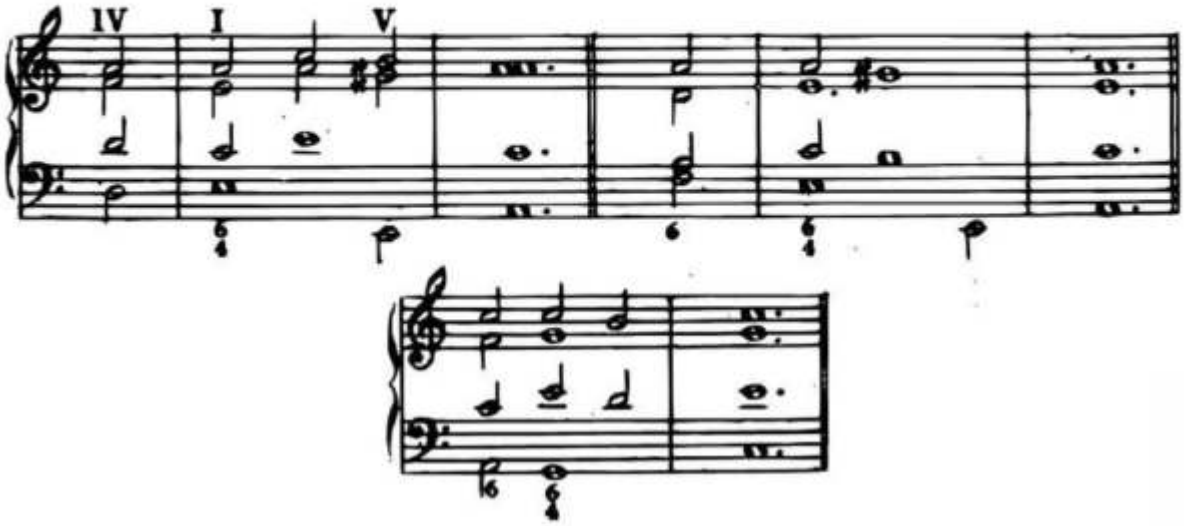
2) El *acorde de cuarta y sexta del I grado* de la cadencia se enlaza con el acorde precedente siempre armónicamente puesto que tiene con él un sonido común (cuarta del acorde de cuarta y sexta).

3) En el acorde de cuarta y sexta se duplica solamente la quinta del acorde fundamental (sonido del bajo).

4) En la medida binaria el acorde de cuarta y sexta se encuentra siempre sobre el tiempo fuerte; en la medida ternaria se puede encontrar tanto sobre el primer como sobre el segundo tiempo.

EJEMPLO:





Ejercicio. — Ejecutar en el piano diversas cadencias en todos los tonos mayores y menores.

ACORDE DE CUARTA Y SEXTA DE PASO.

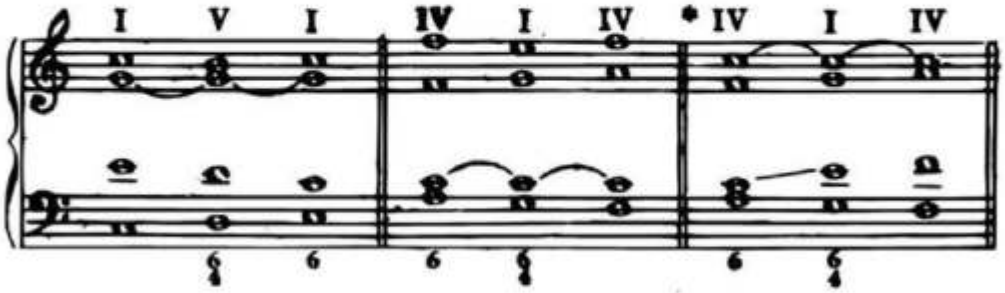
PROBLEMA Nº 8 (Bajos y cantos dados).

§ 23. — 1) Entre el acorde perfecto y el acorde de sexta de un mismo grado, o viceversa, puede encontrarse un acorde de cuarta y sexta *de paso* de otro grado.

2) En esta sucesión el enlace es armónico: el bajo asciende por grados, o viceversa, una de las voces superiores, la quinta, permanece quieta formando un sonido común, otra va en dirección contraria al bajo y la cuarta, primero desciende en un grado para elevarse luego nuevamente en un grado.

3) Se prefiere colocar el acorde de cuarta y sexta de paso sobre el tiempo débil del compás.

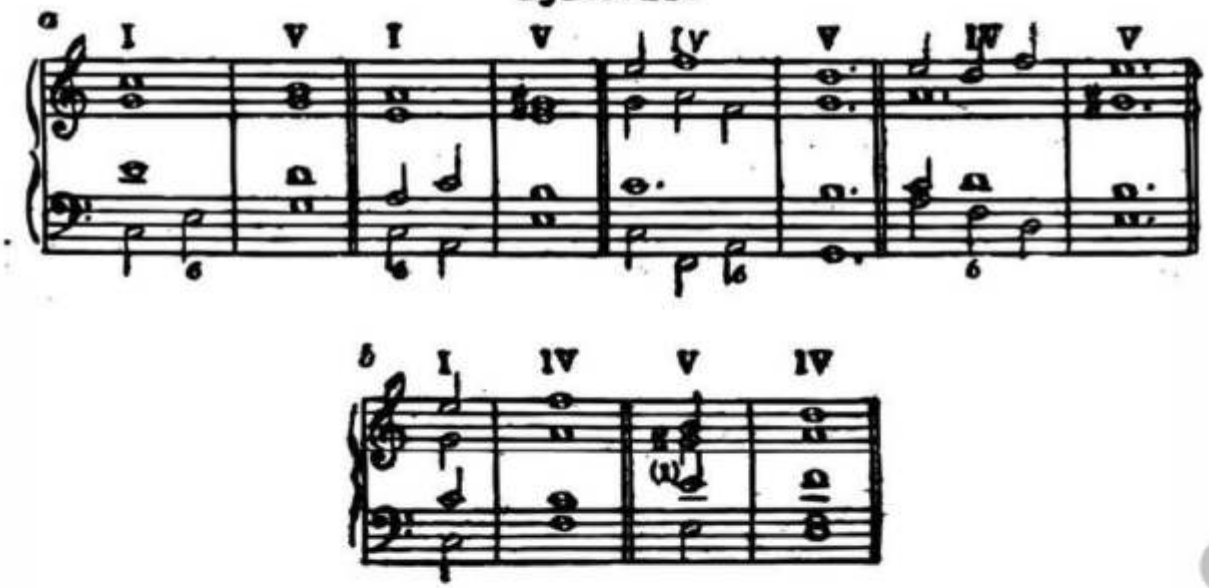
* 4) En general, en el acorde de sexta se duplica la tónica, pero si la sucesión empieza con un acorde de sexta, es posible la duplicación de la quinta y se permite el salto de tercera, en las voces intermedias, hacia el acorde de cuarta y sexta.



SEMICADENCIA.
FRASE.

§ 24. — Se llama *semicadencia* la suspensión sobre el acorde perfecto fundamental del V o IV grados; en el primer caso, o sea la suspensión sobre el acorde perfecto del V grado, se llama *semiauténtica* (a), y en el segundo caso, *semiplagal* (b).

EJEMPLO:



Un pensamiento musical que resuelve con una de las cadencias o semicadencias expuestas se llama *frase*.

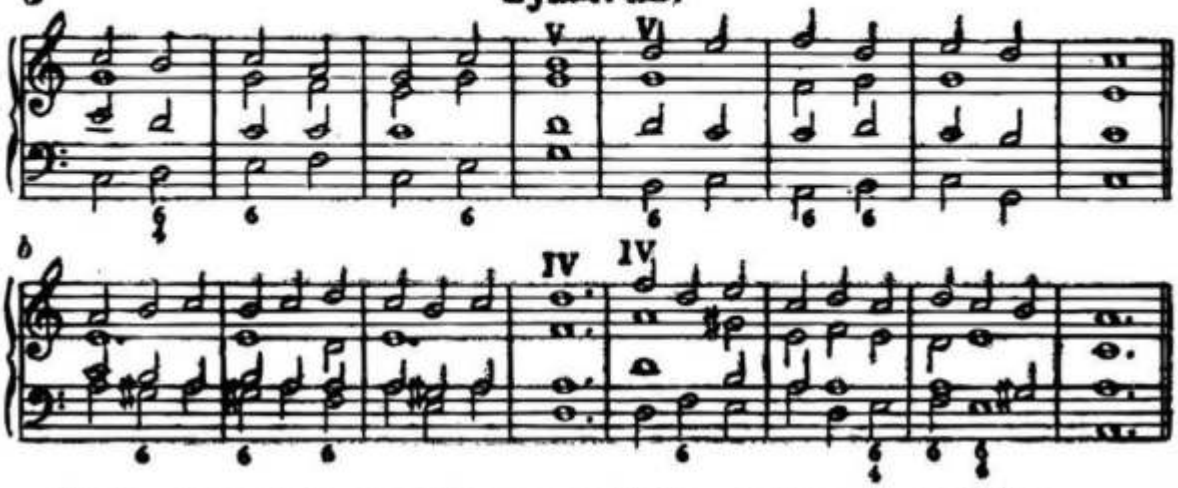
1) Una composición no puede terminar con la semicadencia.

2) Después de la semicadencia, la segunda frase puede comenzar con los acordes perfectos o de sexta del IV grado, o bien con los acordes perfecto o de sexta del V grado (más tarde veremos que se puede empezar con grados secundarios).

* *Nota.* — No es raro emplear la siguiente forma de semicadencia:

[1] En este caso, el acorde de IV grado puede ser precedido por el del V.

EJEMPLO:



Componer otros ejemplos tomando los dados por modelos.

SALTOS ENTRE DOS FUNDAMENTALES Y ENTRE DOS QUINTAS SOBRE INTERVALOS DE CUARTA Y DE QUINTA EN LA MELODÍA Y EN LAS VOCES INTERMEDIAS.

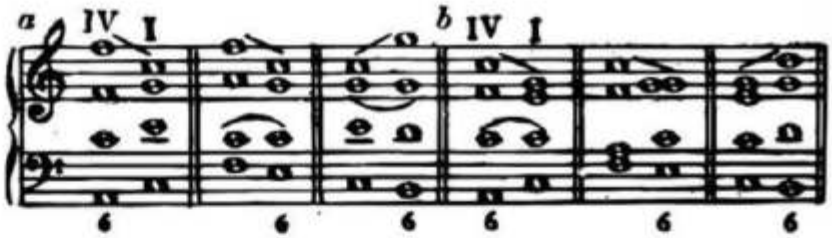
§ 25. — 1) Una voz que salta por intervalos de cuarta o quinta puede ser armonizada con dos acordes de grados diferentes, I-IV y I-V, y viceversa.

2) Si sobre la primera nota se halla colocado el acorde perfecto fundamental de uno de los dos grados, sobre la segunda se deberá colocar el acorde de sexta del otro o viceversa.

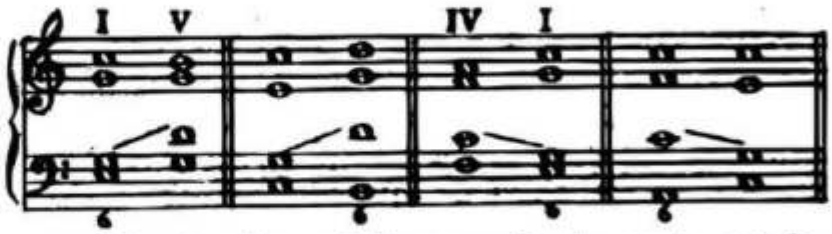
3) Saltos simultáneos en dos voces diferentes no se admiten.

4) La distancia entre cada una de las tres voces superiores no debe superar la octava.

En la voz superior:



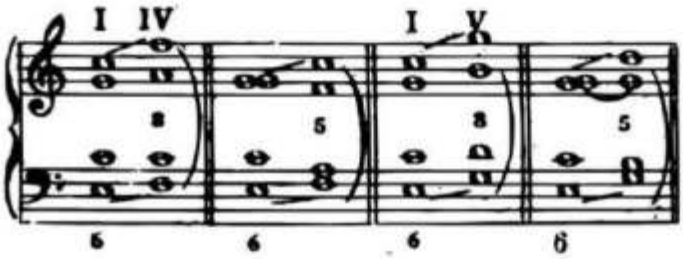
En la voz intermedia:



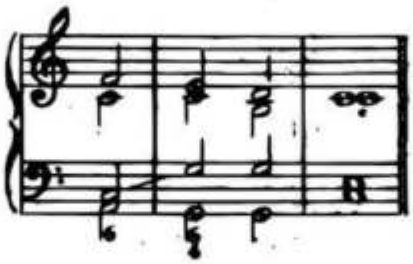
a) *Saltos entre dos sonidos fundamentales;* acorde de sexta con la fundamental duplicada.

b) *Saltos entre dos quintas;* acorde de sexta con la quinta duplicada.

• Si la voz superior realiza un salto y el bajo al mismo tiempo pasa a una nota que se encuentra a distancia de segunda o tercera y en la misma dirección, y estando esta última nota en relación de quinta u octava respecto de la voz superior surgen así las llamadas *quintas y octavas ocultas,* prohibidas absolutamente entre las voces extremas:



• *Nota.* — Se permite un salto de quinta del acorde de sexta del IV grado (con la quinta duplicada) hacia el acorde de cuarta y sexta del I grado, en las cadencias:

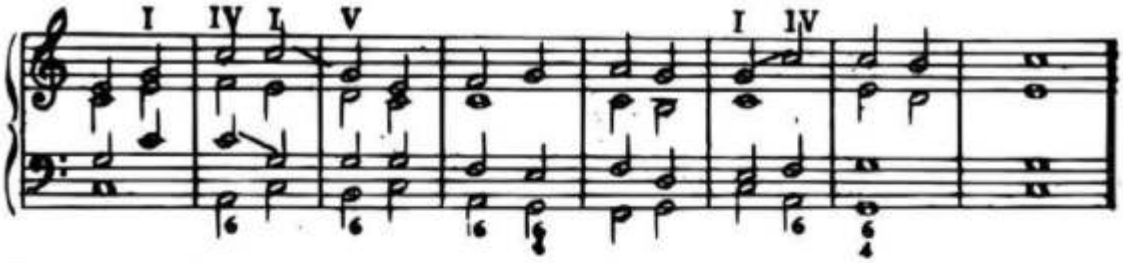


PROBLEMA Nº 9.

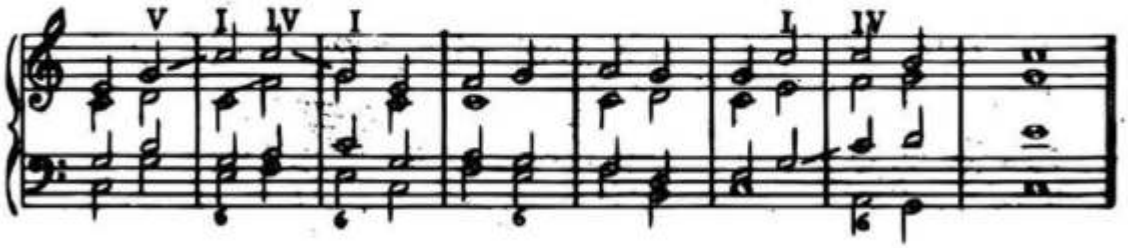
(Utilizar para la conclusión de los cantos dados las diversas formas de cadencia).

EJEMPLO:

1ª armonización.



2ª armonización.



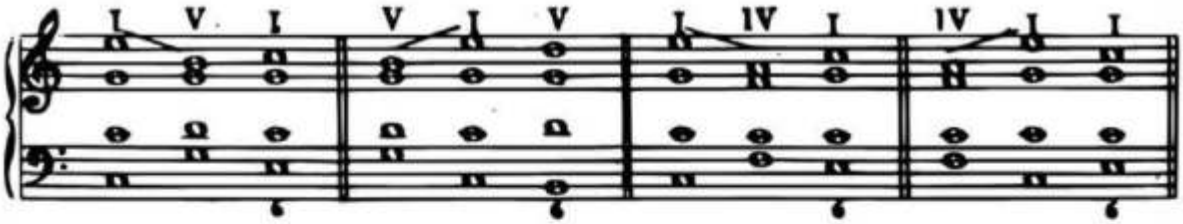
SALTOS ENTRE DOS TERCERAS SOBRE INTERVALOS DE CUARTA Y DE QUINTA EN LA MELODÍA.

PROBLEMA Nº 10 (Cantos dados).

§ 26. — 1) Los saltos entre dos terceras pueden usarse solamente en la sucesión de los I-IV y I-V grados o viceversa, * y a veces entre el acorde de cuarta y sexta del I grado y el acorde perfecto fundamental del V grado en la cadencia.

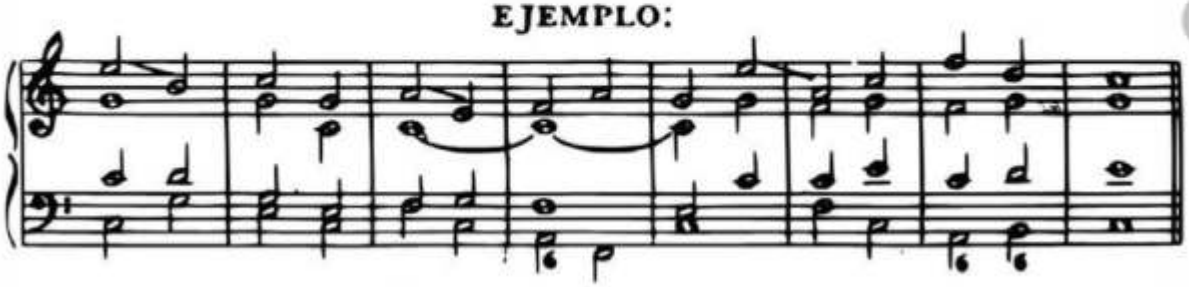
2) El enlace de los acordes debe ser siempre armónico.

3) Después del salto es necesario que la melodía proceda por una segunda o tercera en dirección contraria al mismo:



* *Nota.* — Se permiten los saltos de terceras en el tenor (pero no en el contralto) que se rigen por las mismas reglas.

EJEMPLO:



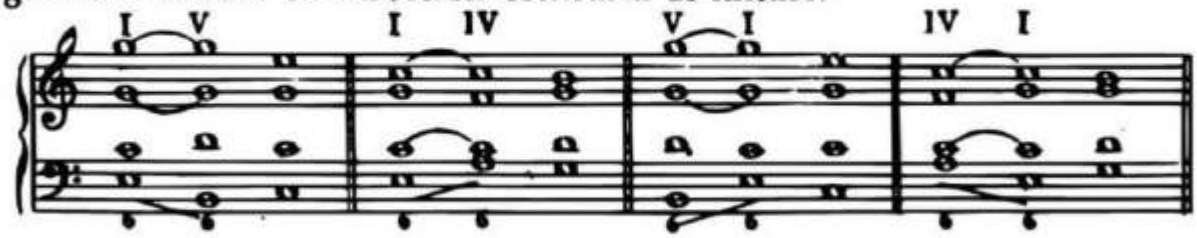
SALTOS DE LA TERCERA SOBRE INTERVALOS DE CUARTA Y QUINTA EN EL BAJO.

PROBLEMA Nº 11 (Bajos dados).

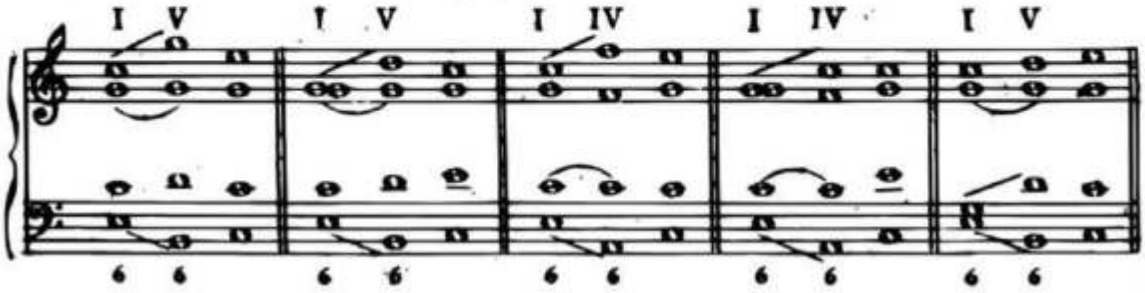
§ 27. — 1) Son consecuencia del enlace de dos acordes de sexta de I-IV y I-V grados o viceversa.

2) El enlace de los acordes de sexta es siempre armónico.

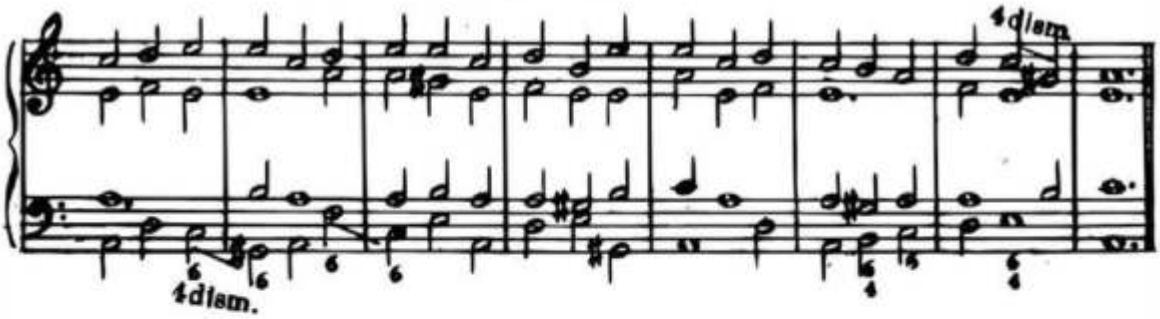
3) Después del salto es necesario que el bajo proceda por una segunda o tercera en dirección contraria al mismo.



* 4) Se permite, en las voces superiores, el salto de la fundamental o la quinta (dependiendo de la duplicación) y en dirección contraria al bajo; el enlace debe ser siempre armónico:



EJEMPLO:



PRIMERA INVERSIÓN DEL ACORDE DE QUINTA DISMINUÍDA SOBRE EL VII GRADO [1]

PROBLEMA Nº 12 (Bajos y cantos dados).

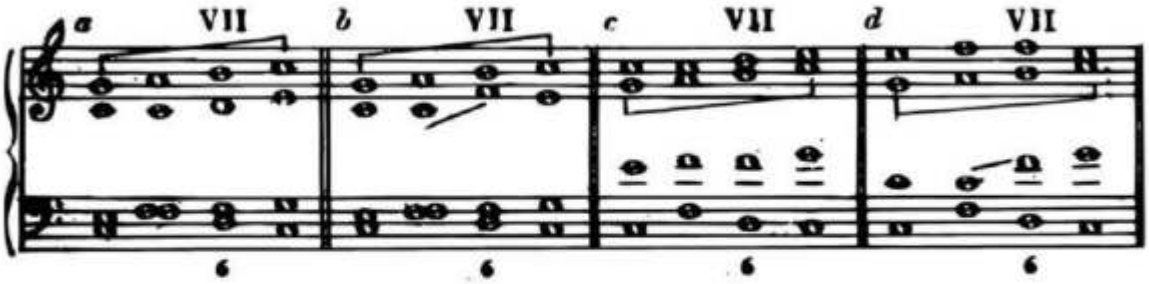
§ 28. – 1) Se usa en calidad de armonía dominante.

2) Se lo coloca después del acorde perfecto fundamental del IV grado y resuelve en el acorde perfecto de tónica o su primera inversión.

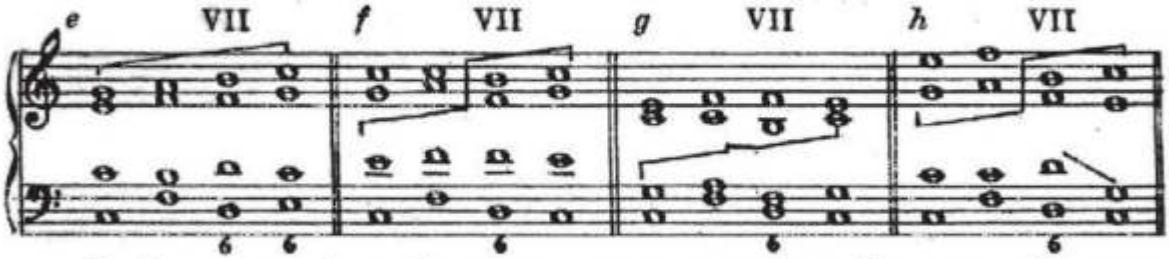
3) Se duplica solamente la quinta o la tercera.

4) El sonido sensible debe ser conducido siempre ascendiendo.

5) No se debe nunca colocar la sensible en la voz de tenor a fin de evitar las quintas paralelas.



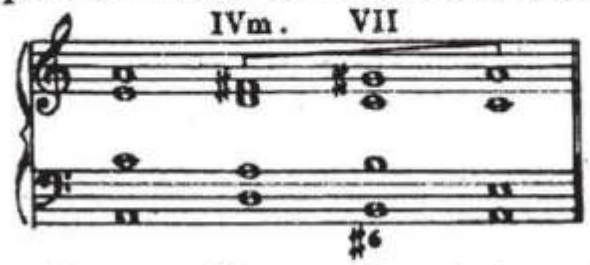
[1] Puede ser considerado como un acorde ligeramente disonante.



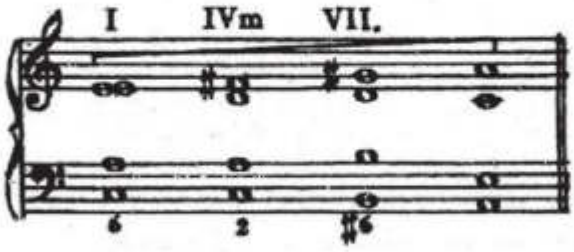
6) Se usa en el modo mayor para armonizar el tetracordio superior de la escala ascendente, * y algunas veces en las cadencias en lugar del V grado. El tetracordio puede pasar en una voz solamente (menos el tenor) o puede pasar de una voz a otra (ej. *f, g, h*).

* 7) El acorde de sexta del VII grado en la posición melódica de quinta requiere la duplicación de la quinta. En este caso hay que tener en cuenta el salto obligatorio en el tenor en la disposición abierta (ej. *d*).

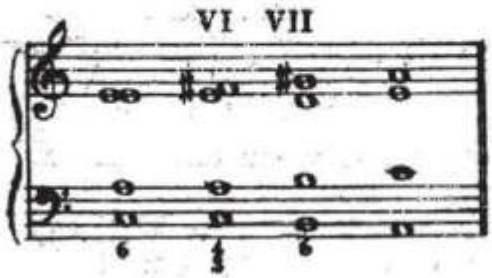
8) En el modo menor se usa igualmente para armonizar el tetracordio superior de la escala melódica ascendente; ésto causa la alteración accidental del VI grado de la escala ascendente cambiándose en mayor el acorde perfecto menor de la subdominante:



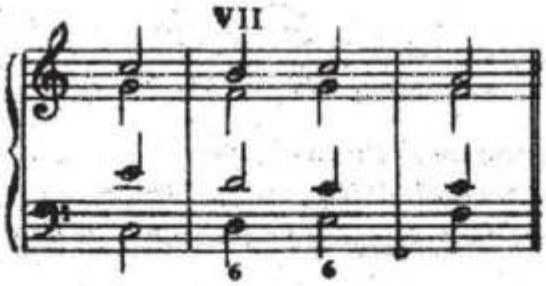
9) Utilizando el tetracordio completo (*mi – fa♯ – sol♯ – la*) de la escala melódica ascendente, es preciso evitar la sucesión de dos terceras mayores que se encuentran entre sí a distancia de segundas mayores: ; por esta razón: 1) es indispensable comenzar esta sucesión con el acorde de sexta del I grado en el que se duplica la quinta, 2) el bajo del acorde de sexta del I grado debe permanecer inmóvil formando un acorde de segunda del IV grado (tercera inversión del acorde de séptima sobre el IV grado):



• *Notas.* — a) Se usa también esta otra sucesión: I6, VI⅘ VII6, I:



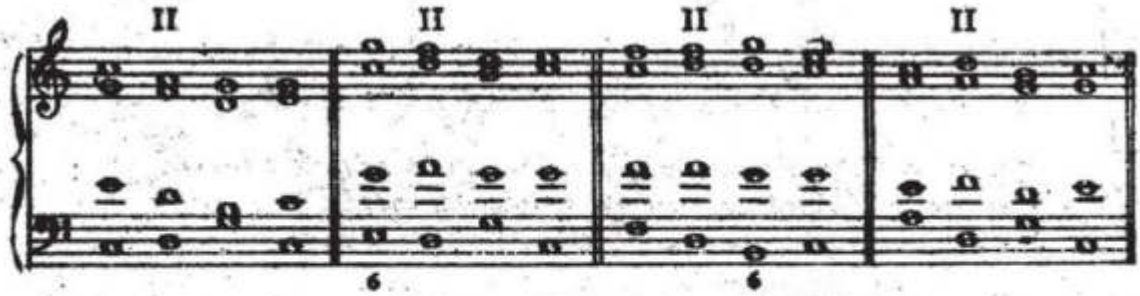
b) El acorde de sexta del VII grado se usa algunas veces en lugar del acorde de cuarta y sexta de paso del V grado entre los acordes perfecto y de sexta del I grado y sobre todo en el tiempo fuerte del compás.



ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL II GRADO Y SU PRIMERA INVERSIÓN.

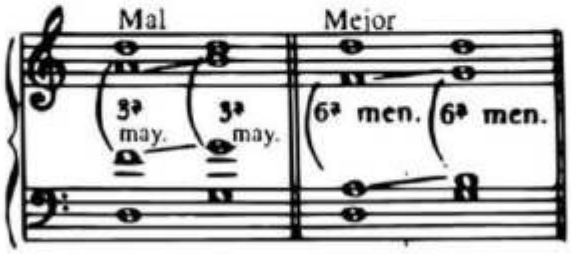
PROBLEMA Nº 13 (Bajos y cantos dados).

§ 29. — a) El acorde perfecto fundamental del II grado se emplea, en calidad de arm ía subdominante, solamente en el modo mayor y se coloca después del acorde perfecto del I grado o su primera inversión, o bien después de los acordes perfectos del IV o VI grados (véase más adelante § 30). Requiere luego el acorde perfecto fundamental de dominante, con el cual se enlaza melódicamente, o su primera inversión.

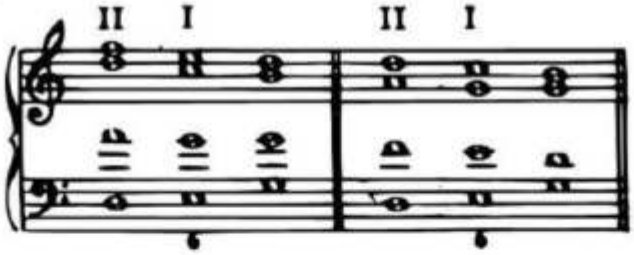


• El enlace de este acorde con el acorde perfecto fundamental del V grado requiere obligatoriamente la marcha descendente de las tres

voces superiores con el fin de evitar la sucesión de dos terceras mayores (véase § 28, 29); resulta mejor la sucesión de sus inversiones, o sea, de dos sextas menores.



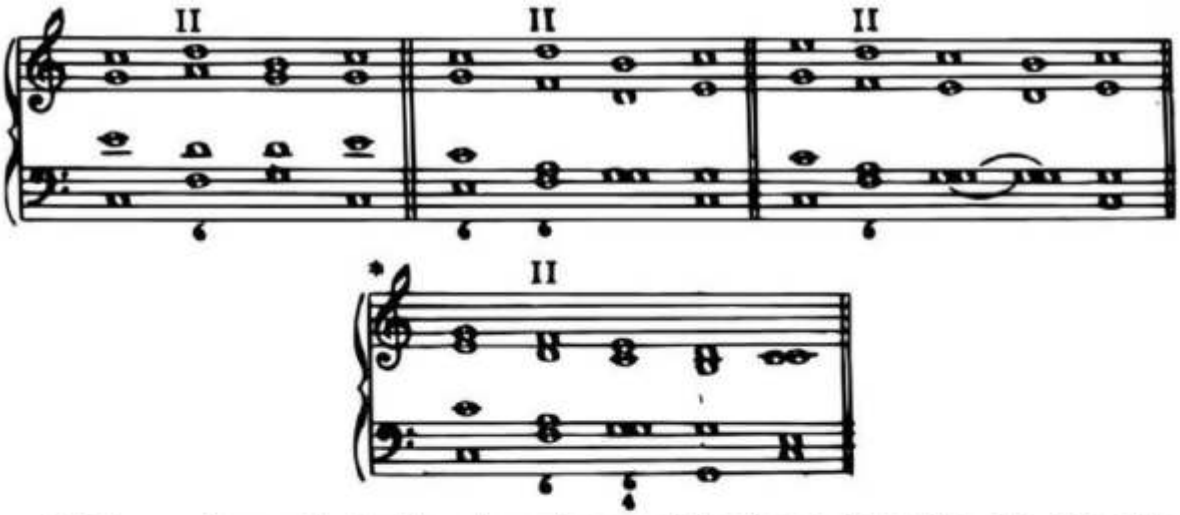
Nota. — El acorde perfecto fundamental del II grado se coloca a veces (especialmente en las cadencias de los corales) antes del acorde de sexta del I grado con la tercera duplicada:



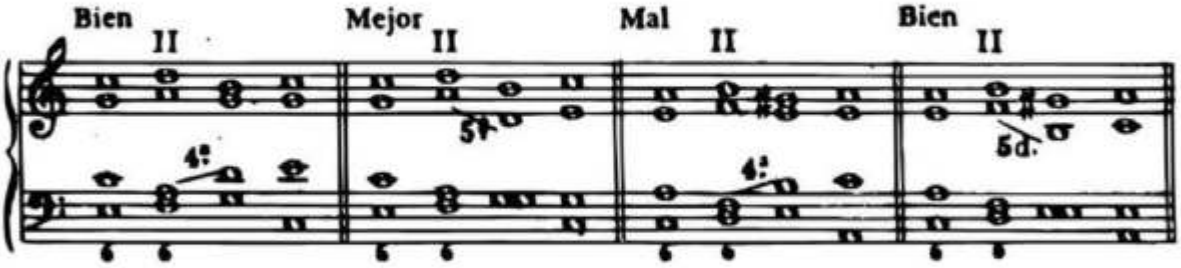
b) 1) El acorde de sexta del II grado se usa tanto en el modo mayor como en el menor, en calidad de armonía subdominante, después del acorde perfecto fundamental del I grado o su primera inversión, o bien después del IV o VI grados.

2) El acorde de sexta del II grado es necesario emplearlo en la posición melódica de fundamental, y a veces en posición de tercera.

3) Se duplica la fundamental o la tercera, pero antes del acorde de cuarta y sexta de la cadencia sólo se duplica la tercera.



* *Nota.* — Se puede duplicar la quinta en la primera inversión del II grado pero es necesario luego un salto de quinta descendente o cuarta ascendente (en el modo menor sólo se emplea el salto de quinta descendente):



ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL VI GRADO. CADENCIA EVITADA.

PROBLEMA Nº 14 (Bajos y cantos dados).

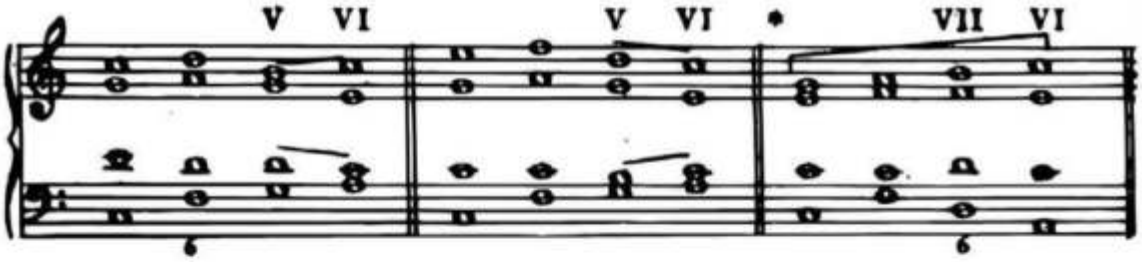
§ 30. – Doble uso.

1er. caso. En la cadencia evitada.

1) El acorde perfecto de dominante en vez de resolver en el acorde perfecto de tónica, resuelve en el acorde perfecto fundamental del VI grado con la *tercera duplicada,* pues es necesario que la sensible suba un semitono; el enlace es melódico.

2) Esta conclusión rota de un pensamiento musical se llama *cadencia evitada o rota*, después de la cual la frase siguiente empieza con el acorde perfecto de la subdominante o con el acorde de sexta del II grado, * y algunas veces, con el acorde de sexta del I grado, éste último solamente después de la semicadencia.

Dicha sucesión se utiliza también en medio de una frase que tiene el aspecto de una cadencia evitada; * en estos casos el acorde perfecto del V grado puede ser substituido por el acorde de sexta del VII grado:

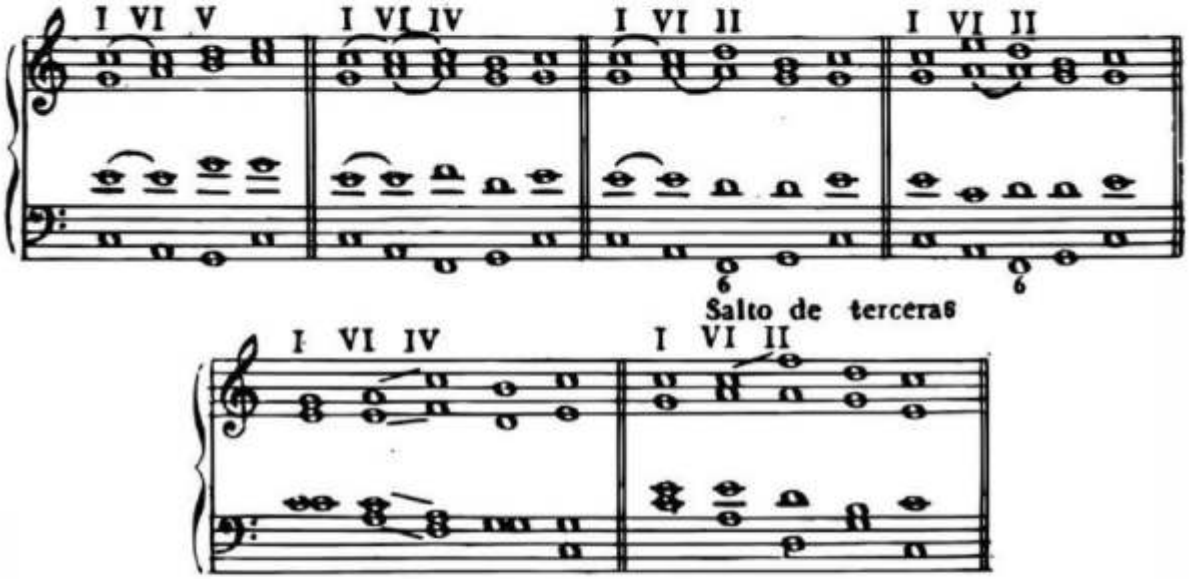


2º caso. En las cadencias auténticas o compuestas, como también en medio de una frase que hace presentir la cadencia.

1) El acorde perfecto fundamental del VI grado se coloca después del acorde perfecto fundamental del I grado; puede seguir luego el acorde del V, IV, II grados o la primera inversión de este último.

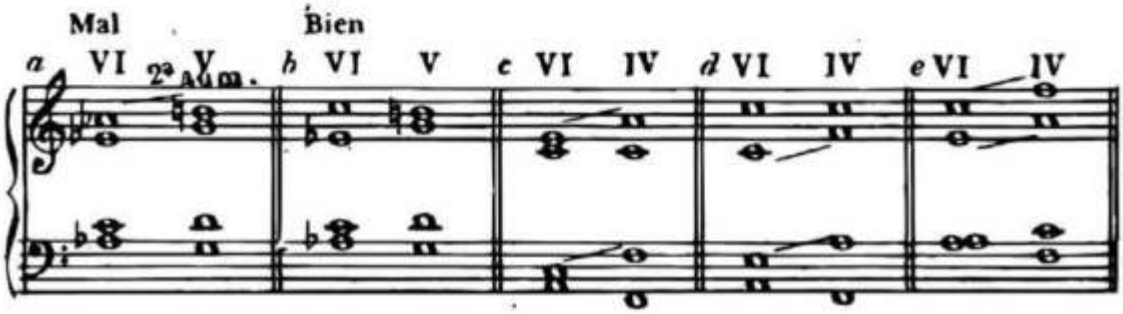
2) El enlace con el acorde perfecto del V grado es melódico mien-

tras que el enlace con los acordes del IV y II grados puede ser tanto armónico como melódico.



• *Notas.* — 1) En el modo menor el enlace del VI y V grados es posible solamente duplicando la tercera en el VI grado pues sino surge un paso de segunc aumentada (ej. *a* y *b*).

2) Si en el acorde perfecto fundamental del VI grado se duplica la tercera, son posibles en el enlace posterior con el IV grado, saltos en dos de las voces superiores que forman entre sí intervalos de terceras o sextas (ej. *c*. y *d*). Algunas veces estos saltos son posibles en la duplicación normal (ej. *e*).



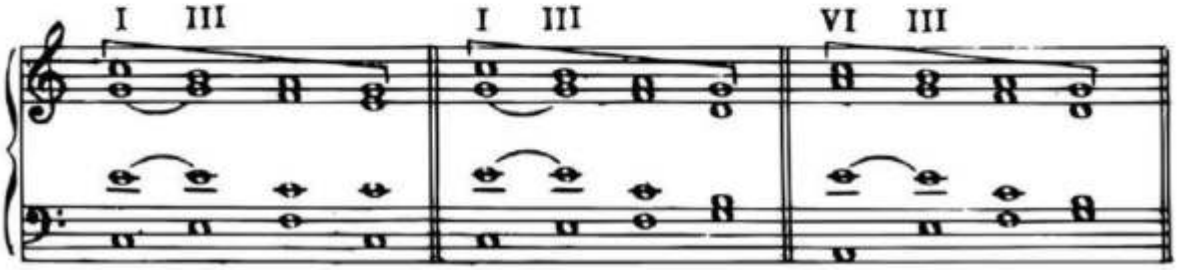
ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL III GRADO DEL MODO MAYOR.

PROBLEMA Nº 15 (Cantos dados).

§ 31. — 1) Es necesario usarlo para la armonización del tetracordio superior descendente de la escala mayor en la melodía:

2) Se usa después del acorde perfecto fundamental del I grado o su primera inversión y después del acorde perfecto fundamental del VI grado con los cuales se enlaza armónicamente.

3) Le sigue el acorde perfecto fundamental del IV grado con el cual se enlaza melódicamente.

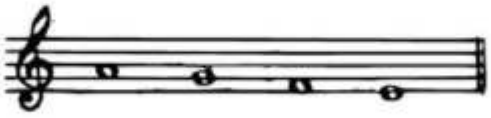


ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL III GRADO DE LA ESCALA MENOR NATURAL.

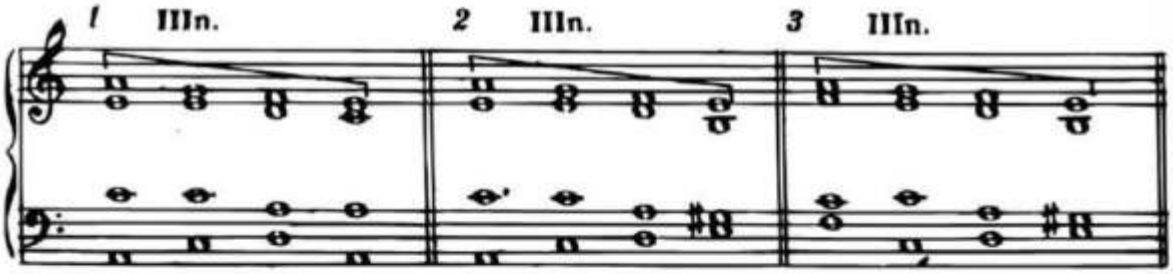
Cadencia frigia de primera especie.

PROBLEMA Nº 16 (Cantos dados):

§ 32. — 1) Se usa, como el acorde perfecto del III grado del modo mayor, para la armonización del tetracordio superior descendente de la escala menor natural:



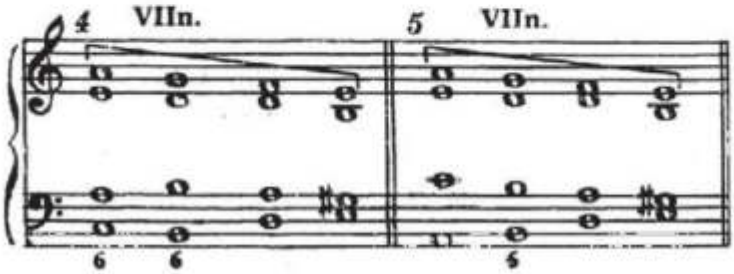
2) Se coloca después del acorde perfecto fundamental del I grado o su primera inversión como también después del acorde perfecto fundamental del VI grado y se hace seguir del acorde perfecto de la subdominante:



Los ejemplos 2, 3, 4 y 5 forman una serie de acordes que se conocen con el nombre de *sucesiones frigias* (por la derivación del antiguo modo frigio).

Se produce la *cadencia frigia* cuando el acorde perfecto del III grado es usado para formar la semicadencia en el modo menor.

Nota. — En la cadencia frigia de primera especie se puede usar el acorde de sexta del VII grado de la escala menor natural duplicando la tercera. * y en especial después del acorde de sexta del I grado cuando no se puede utilizar el acorde perfecto del III grado (ej. 4 y 5):

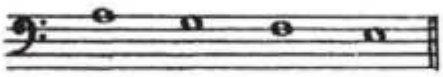


ACORDE PERFECTO FUNDAMENTAL DEL VII GRADO DE LA ESCALA MENOR NATURAL.

Cadencia frigia de segunda especie.

PROBLEMA Nº 17 (Bajos dados).

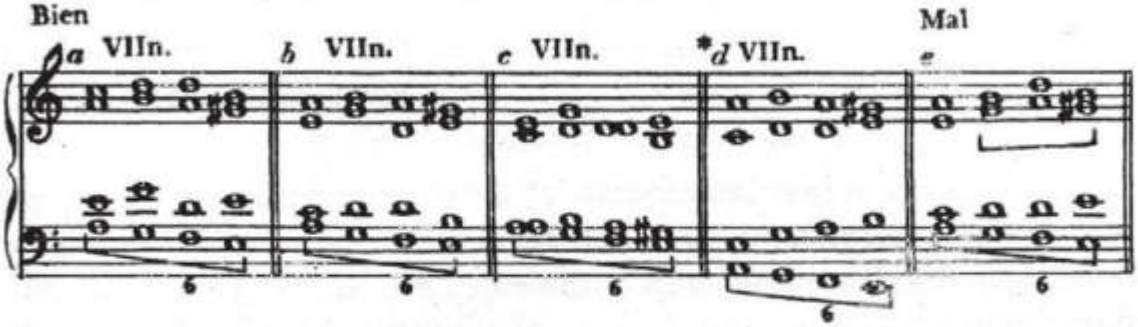
§ 33. — 1) Se usa para armonizar el tetracordio superior descendente de la escala menor natural situado en el bajo:



2) Se coloca después del *acorde perfecto fundamental* del I grado y se hace seguir del acorde de sexta del IV grado.

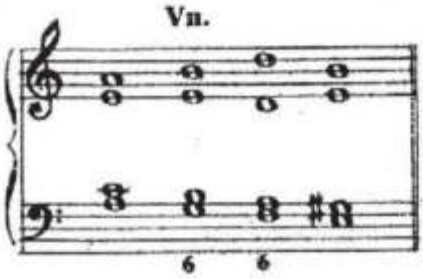
3) En las tres voces superiores se evitará rigurosamente el siguiente procedimiento feo:

* Para eso la voz que duplica al bajo en el acorde perfecto del VII grado debe hacer un salto de una cuarta descendente. Constituye una excepción el ejemplo *d* (sin salto).



Estas series de acordes se llaman también *sucesiones frigias* y, utilizándolas como semicadencia en el modo menor, determinan las *cadencias frigias.*

• *Nota.* — En la cadencia frigia de segunda especie en vez del acorde perfecto del VII grado natural se puede emplear el acorde de sexta del V grado natural con la quinta duplicada:



ARMONIZACIÓN DE CORALES.
(Sin modulación).

§ 34. — 1) Se llaman *corales* los cantos religiosos de los protestantes.

2) Las melodías de corales son formadas generalmente por un movimiento regular de blancas y son interrumpidas por las cadencias con un reposo (calderón) que las divide en frases o estrofas.

3) Todos los casos de armonizaciones presentados hasta aquí, aplicados a los corales, constituirán la denominada *armonía de estilo severo.*

4) En las cadencias es deseable la máxima variedad; debe evitarse repetir la misma cadencia dos veces seguidas.

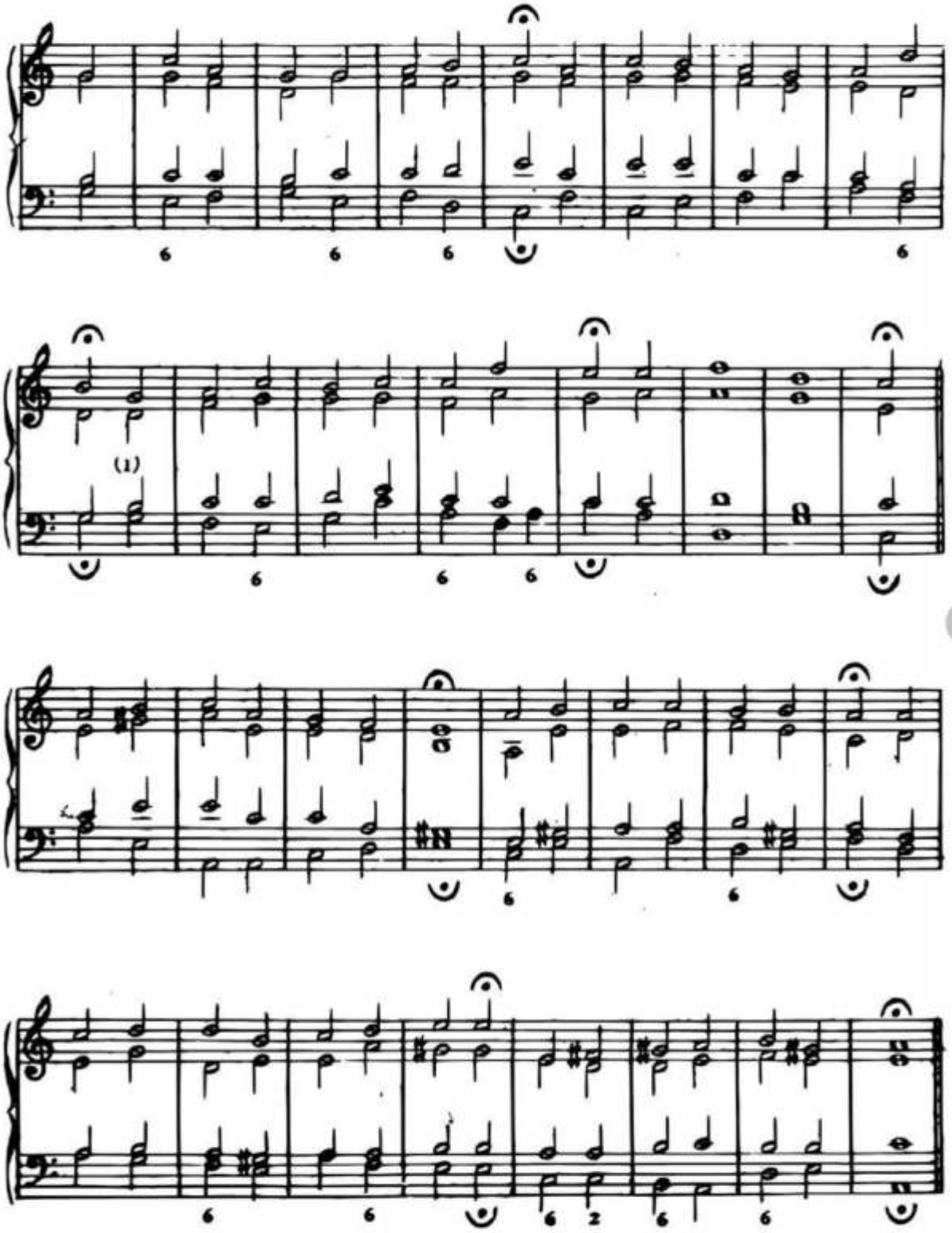
5) En medio del coral es preciso evitar la cadencia perfecta auténtica; el segundo aspecto de la cadencia compuesta (con el acorde de cuarta y sexta) se usa raramente y sólo al final del coral.

6) Si el calderón se halla en el segundo tiempo del compás, en los dos tiempos de éste se colocará ordinariamente el mismo acorde perfecto, algunas veces en diferente posición melódica.

7) Muchos corales comienzan al alzar (con anacrusa) y en tal caso, lo más generalmente, lo hacen con el acorde perfecto de dominante o su primera inversión; más raramente con el acorde de la subdominante.

PROBLEMA Nº 18 (Cantos dados de corales).

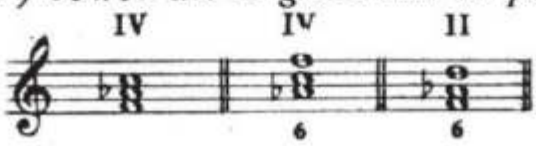
Ejemplos de corales.

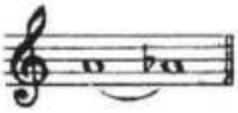


[1] En el coral se puede usar alguna vez la sucesión V-IV en medio de una frase, (y en especial después de un calderón).

ACORDE PERFECTO MENOR DE LA SUBDOMINANTE Y ACORDE DE SEXTA DEL II GRADO DE LA ESCALA MAYOR ARMÓNICA.

§ 35. — 1) En los ejemplos en modo mayor, que presentaremos en adelante, usaremos los acordes del grupo de la subdominante fundados sobre la escala mayor armónica: *acorde perfecto menor y acorde de sexta del IV grado y* ***sexta*** *del II grado con la quinta bajada:*



2) No se debe usar el procedimiento cromático  y, en general, no emplear en la misma frase la armonía subdominante del modo mayor armónico y la del modo mayor natural. * No utilizar en estos casos los acordes perfectos fundamentales del II y VI grados

3) En la armonización de las melodías de corales no se debe usar el modo mayor armónico.

COMBINACIONES DISONANTES

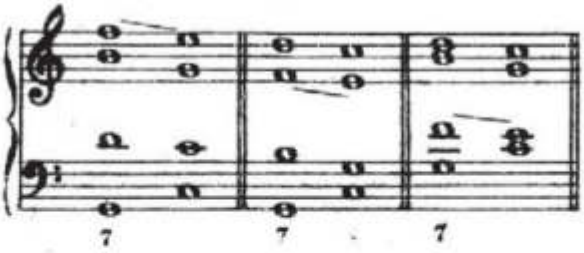
ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE.

Estado fundamental.

PROBLEMA Nº 19 (Bajos y cantos dados).

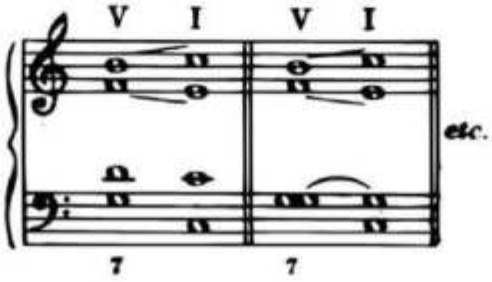
§ 36. — 1) El acorde de séptima de dominante resuelve en el acorde perfecto de tónica en el estado fundamental.

2) La séptima desciende siempre a la tercera del acorde perfecto de tónica; las demás voces, siendo las mismas que las del acorde perfecto de dominante, resuelven según las reglas ya dadas para el enlace melódico.



3) El acorde de séptima de dominante se usa completo e incompleto, y en este caso se suprime la quinta y se duplica el sonido fundamental.

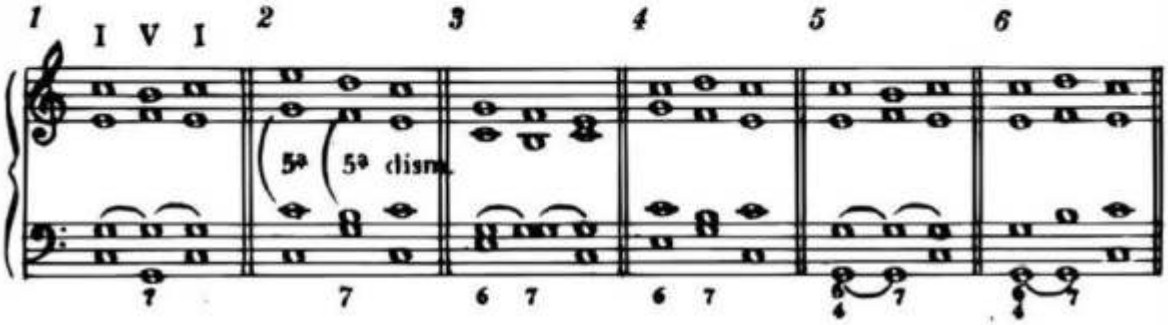
4) **En** el caso en que la sensible se encuentre en la parte superior, y debiendo ésta ascender a la tónica, se resolverá el acorde de séptima de dominante *completo* en el acorde perfecto del I grado *incompleto*, y el acorde de séptima de dominante *incompleto* en el acorde perfecto de tónica *completo:*



• *Nota.* — En las voces intermedias se permite conducir la sensible hacia abajo o sea a la quinta del acorde de tónica.

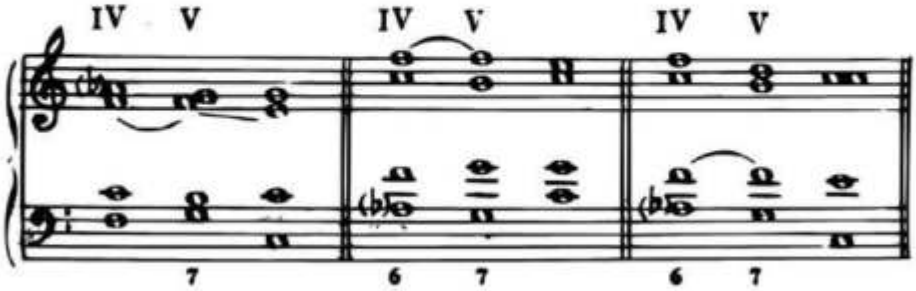
5) El acorde de séptima de dominante se puede usar en los mismos casos en que se usa el acorde perfecto de dominante:

a) *Después de los acordes perfecto, de sexta y de cuarta y sexta del I grado,* introduciéndose la séptima por grado:



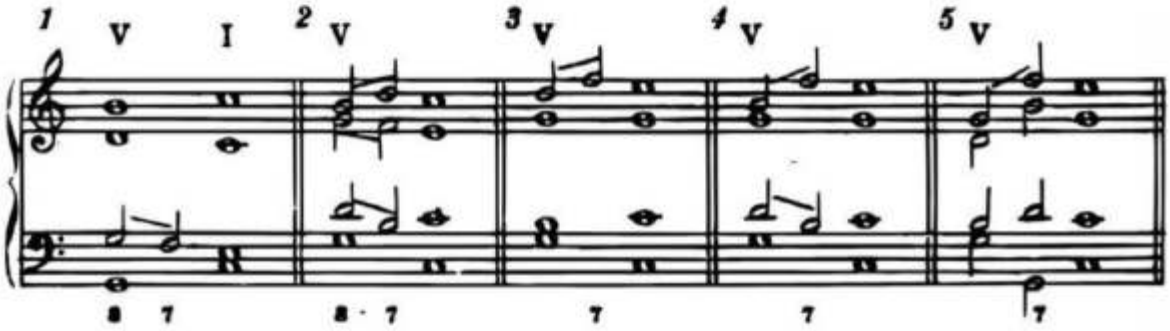
Nota. — En algunos casos (ej. 2) son permitidas dos quintas paralelas en movimiento descendente, la segunda de las cuales debe ser disminuída.

b) *Después de los acordes perfecto y de sexta del IV y II grados* con los cuales se enlaza siempre armónicamente; el sonido común resulta ser la séptima, denominada en este caso *séptima preparada;* las demás voces proceden según las reglas del enlace melódico:



Nota.—Colocado después del acorde perfecto fundamental del IV grado o el acorde de sexta del II grado, el acorde de séptima de dominante debe ser necesariamente *incompleto*. Colocado después del acorde de sexta del IV grado o el acorde perfecto del II grado, puede ser también completo.

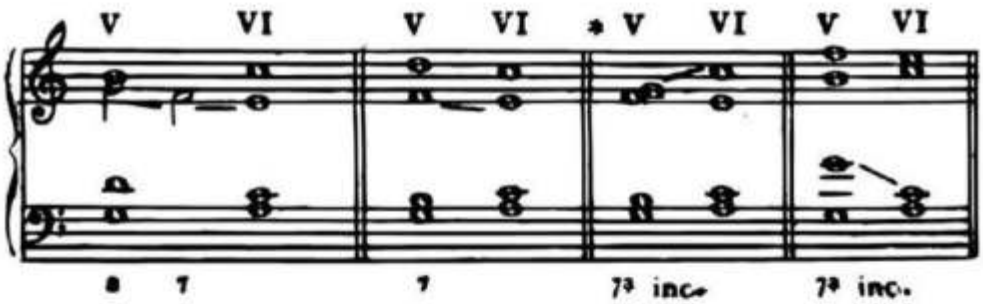
c) *Después de los acordes perfecto y de sexta del V grado,* produciéndose el acorde de séptima de dominante o por la séptima de paso o por salto de cualquier sonido del acorde; las demás voces pueden quedarse quietas o moverse:



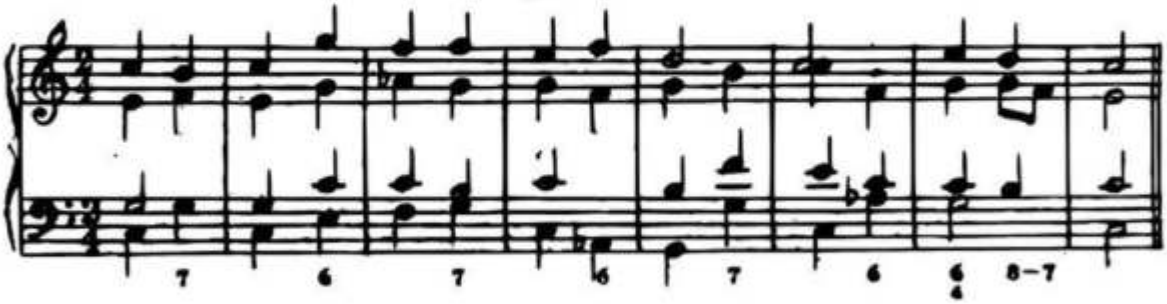
Nota. — Los saltos de quinta disminuída y de séptima menor son permitidos.

6) Se presenta una excepción en la resolución del acorde de séptima de dominante en el acorde perfecto de tónica cuando ese acorde resuelve en el acorde perfecto fundamental del VI grado con la tercera duplicada determinando la cadencia evitada (véase § 30).

Nota. — El acorde de séptima de dominante en este caso es siempre *completo.* • En el caso de emplear el acorde de séptima de dominante *incompleto* es necesario un salto del sonido fundamental sobre una cuarta ascendente o una quinta descendente (de la fundamental a la tercera).



EJEMPLO:

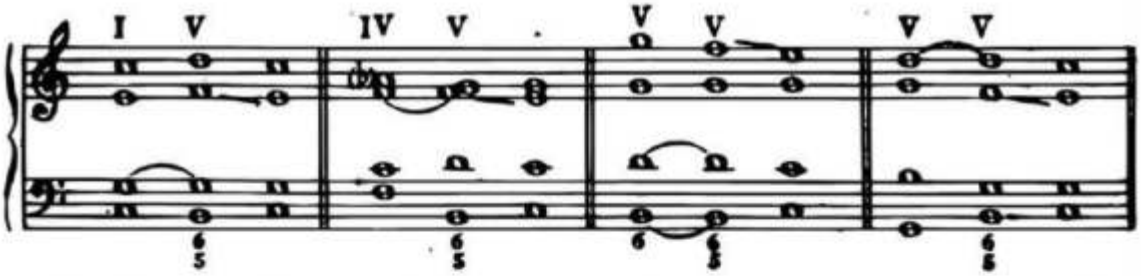


INVERSIONES DEL ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE.

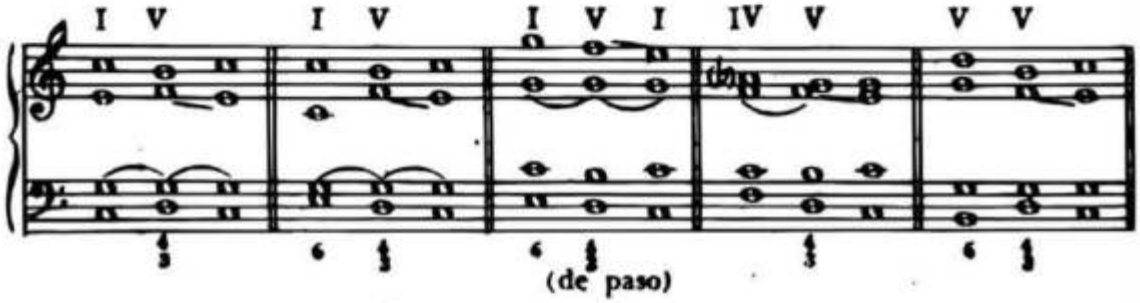
PROBLEMA Nº 20 (Bajos y cantos dados).

§ 37. — 1) Las inversiones del acorde de séptima de dominante resuelven generalmente haciendo descender la séptima a la tercera del acorde perfecto de tónica.

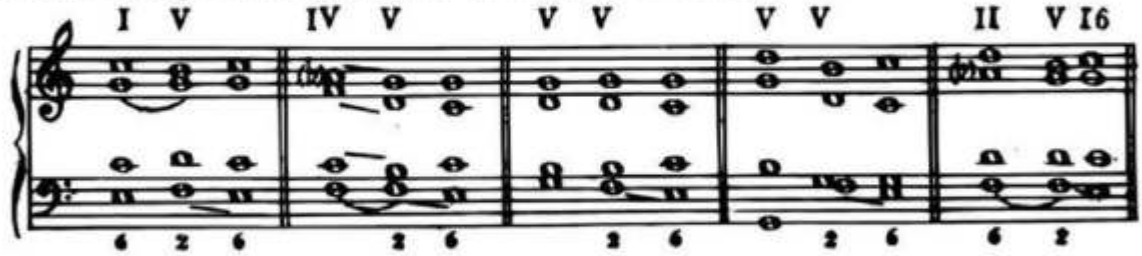
2) La primera inversión o *acorde de quinta y sexta* se usa después de cualquier acorde perfecto principal o sus respectivas inversiones, como también después de los acordes perfecto y de sexta del II grado, y resuelve en el acorde perfecto de tónica:



3) La segunda inversión o *acorde de tercera y cuarta* se usa después de cualquier acorde perfecto principal o sus respectivas inversiones, como también después de los acordes perfecto y de sexta del II grado, y resuelve en el acorde perfecto de tónica y algunas veces en su primera inversión (véase el último ejemplo correspondiente al trozo 5 y también § 46, 5):

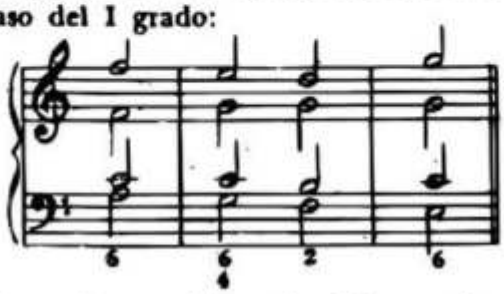


4) La tercera inversión o *acorde de segunda* se usa después de cualquier acorde perfecto principal o sus respectivas inversiones como también después de los acordes perfecto y de sexta del II grado, y resuelve siempre en el *acorde de sexta* de tónica:

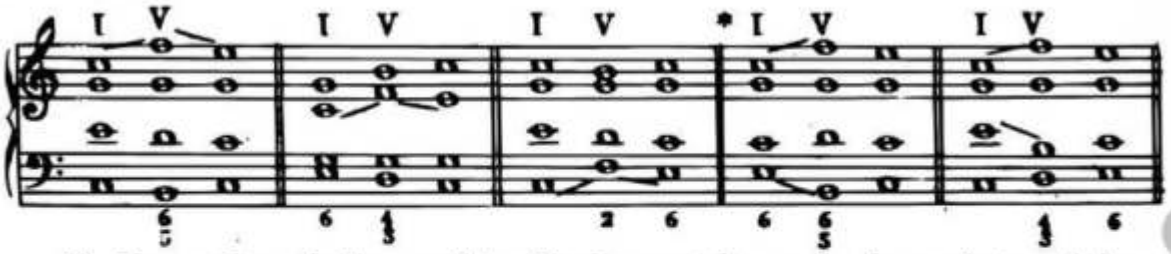


Notas. — a) El acorde perfecto del IV grado delante del acorde de segunda puede hallarse solamente en estado fundamental; las tres voces superiores deben forzosamente descender siempre.

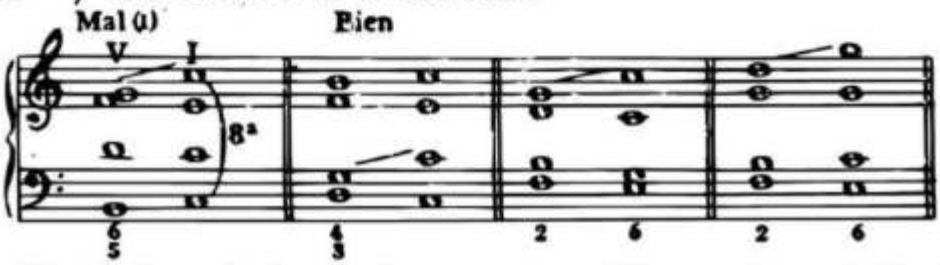
* b) El acorde de segunda de dominante se usa a veces después del acorde de cuarta y sexta de paso del I grado:



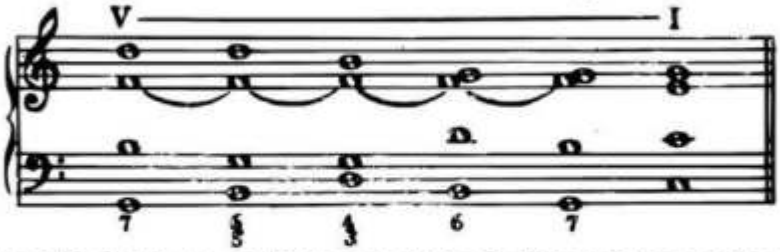
5) En las tres inversiones, después del acorde perfecto del I grado, la séptima puede realizar un salto de cuarta ascendente; al mismo tiempo las otras voces deben proceder por grados conjuntos. * Una excepción la constituyen los saltos de terceras en el bajo y en las voces intermedias:



6) Los saltos de los sonidos fundamentales y de las quintas (véase § 25) son admitidos en las inversiones del acorde de séptima de dominante * y son buenos en la melodía:

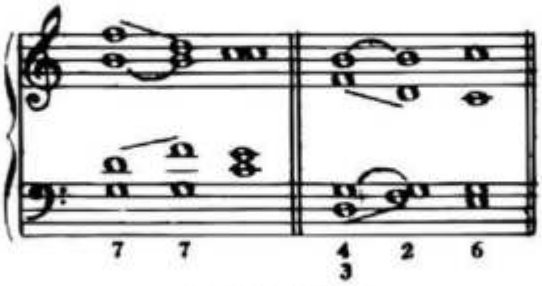


7) Sirviéndose de la séptima como sonido común y dejándola inmóvil en una de las voces superiores, se puede pasar del acorde perfecto fundamental a sus inversiones y viceversa excluyendo, sin embargo, de tales combinaciones, al acorde de segunda:

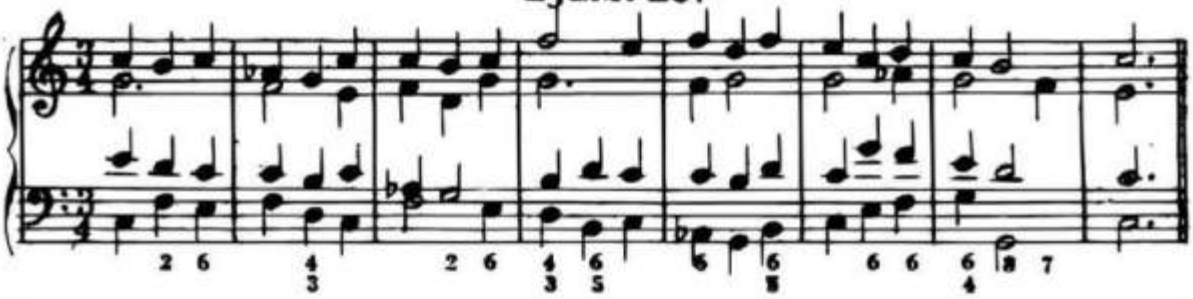


[1] Este procedimiento no es bueno a causa de las octavas ocultas entre las voces extremas.

• Como excepción la séptima puede pasar a la quinta y viceversa:



EJEMPLO:

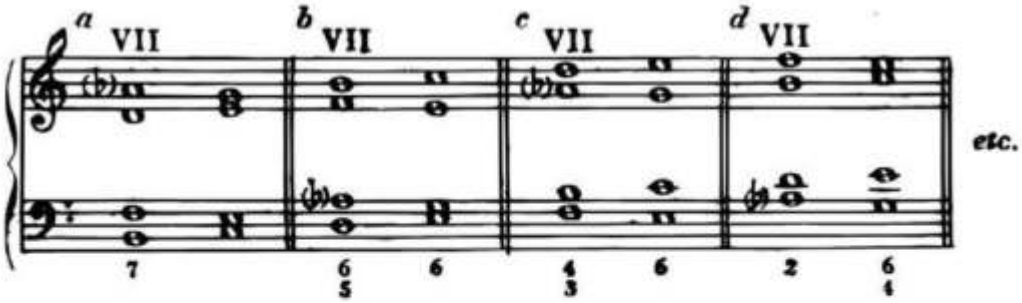


ACORDES DE SÉPTIMA DE SENSIBLE (SOBRE EL VII GRADO): SÉPTIMA MENOR Y SÉPTIMA DISMINUÍDA.

PROBLEMA Nº 21 (Bajos dados).

§ 38. — 1) En calidad de *armonía dominante* los acordes de séptima de sensible, *menor* en el modo mayor natural y *disminuído* en los modos mayor y menor armónicos, resuelven en el acorde perfecto de tónica con la tercera duplicada.

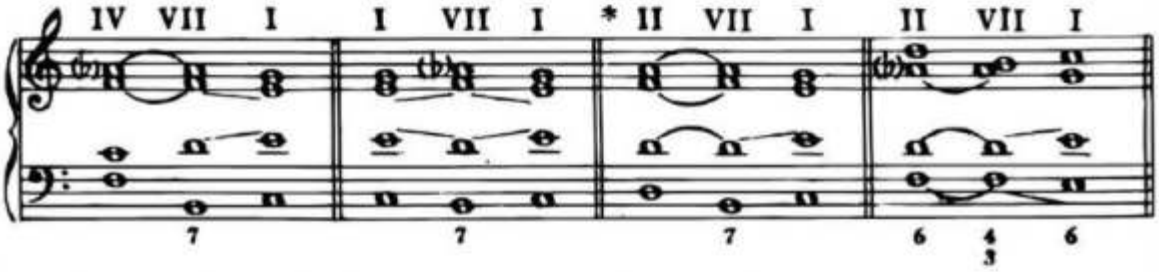
2) La nota sensible (fundamental) asciende a la fundamental del acorde perfecto de tónica; la séptima desciende a la quinta de aquél y la tercera y la quinta se juntan formando la tercera duplicada del acorde perfecto del I grado:



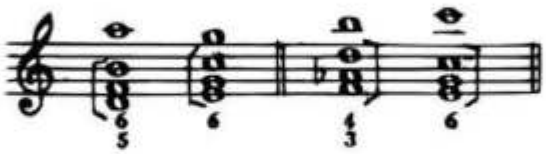
• 3) Los dos acordes se usan en estado fundamental y en sus primeras dos inversiones. El acorde de séptima *menor* de sensible se recomienda usar exclusivamente en la posición melódica de séptima, y el *disminuído*, en todas las posiciones melódicas.

Nota. -- El acorde de segunda (tercera inversión) no se usa a causa de su resolución en el acorde de cuarta y sexta.

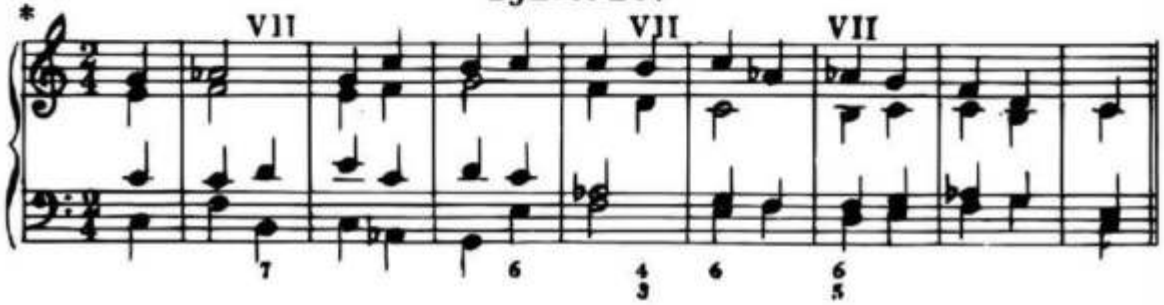
4) Los acordes de séptima de sensible se colocan después del acorde perfecto fundamental de la subdominante y también después de los acordes perfecto y de sexta del II grado, enlazándolos armónicamente por intermedio de dos (o tres) sonidos comunes; la preparación con el acorde perfecto de tónica no es tan bella.



* *Nota.* — El acorde de quinta y sexta del VII grado resuelve bien en el acorde de sexta del I grado con la quinta duplicada y el acorde de tercera y cuarta resuelve bien en el mismo acorde con la tónica duplicada siempre que, simultáneamente, tres veces se muevan formando acordes de sextas paralelas:



EJEMPLO:



ACORDE DE SÉPTIMA FUNDAMENTAL DEL II GRADO Y SUS INVERSIONES.

PROBLEMA Nº 22 (Bajos y cantos dados).

§ 39. — 1) De todos los acordes secundarios de séptima el usado más frecuentemente es el acorde de quinta y sexta del II grado y su estado fundamental.

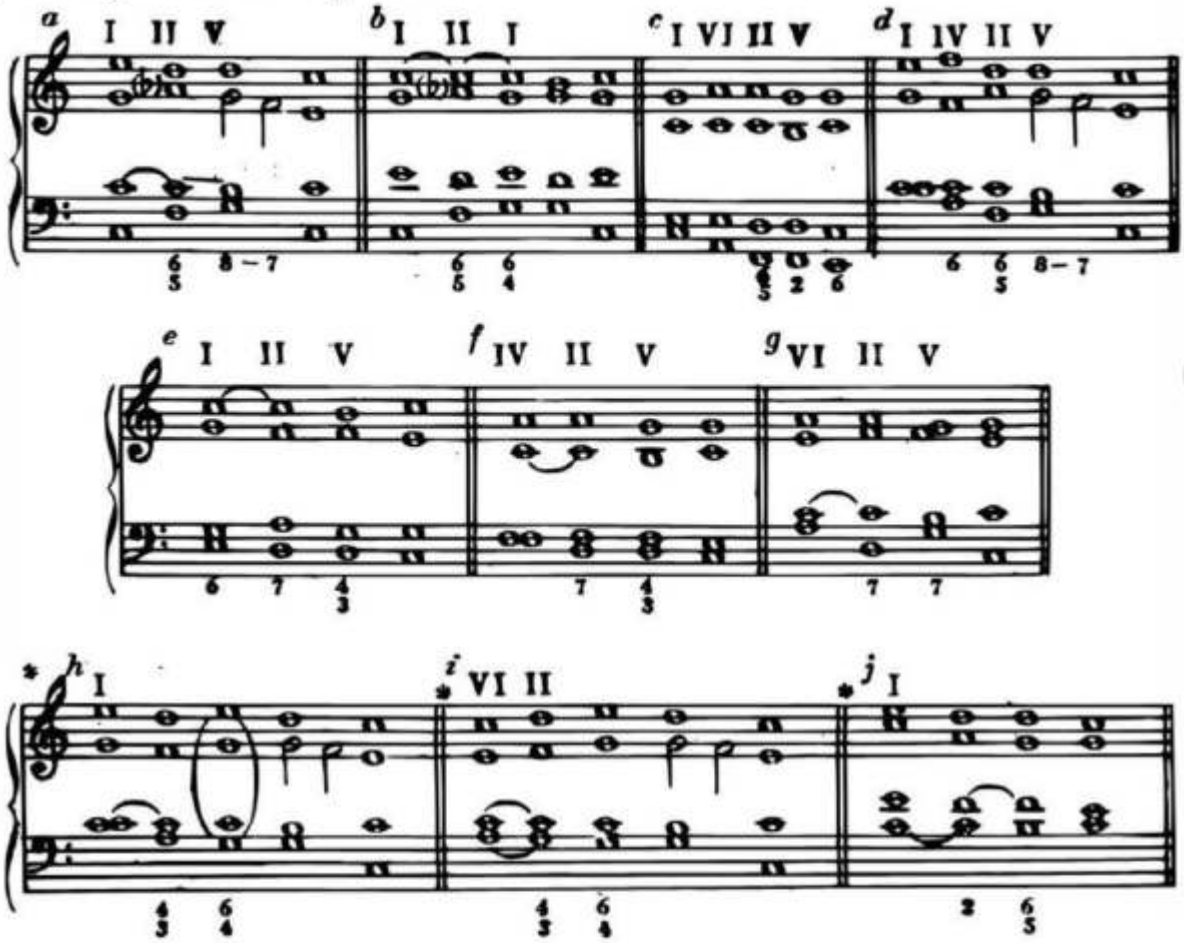
2) En las cadencias compuestas y en las sucesiones semejantes a ellas, estos acordes pueden usarse en lugar del acorde de sexta y del acorde perfecto del mismo grado.

3) La séptima debe ser preparada en los acordes precedentes del I, I6, IV, IV6 o VI grados como sonido común.

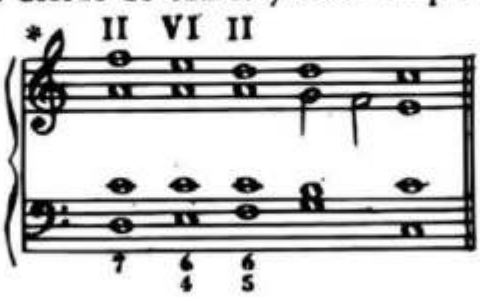
4) Haciendo seguir a estos acordes el acorde perfecto del V grado y sus inversiones, como también el V7 con sus inversiones, la séptima desciende un semitono; si en cambio sigue el acorde de cuarta y sexta del I grado en la cadencia compuesta, la séptima permanece fija formando la cuarta de este acorde.

5) El acorde de quinta y sexta del II grado se usa también después del acorde de sexta del IV grado (ej. *d*).

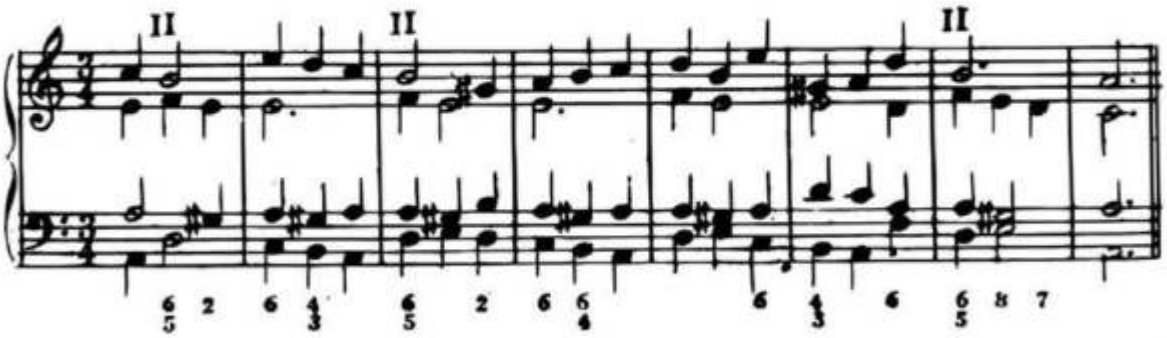
* 6) Las mismas reglas se aplican a los acordes de tercera y cuarta y de segunda del II grado.



* *Nota.* — Los acordes de séptima y de quinta y sexta del II grado pueden estar unidos por intermedio del acorde de cuarta y sexta de paso del VI grado:



EJEMPLO:

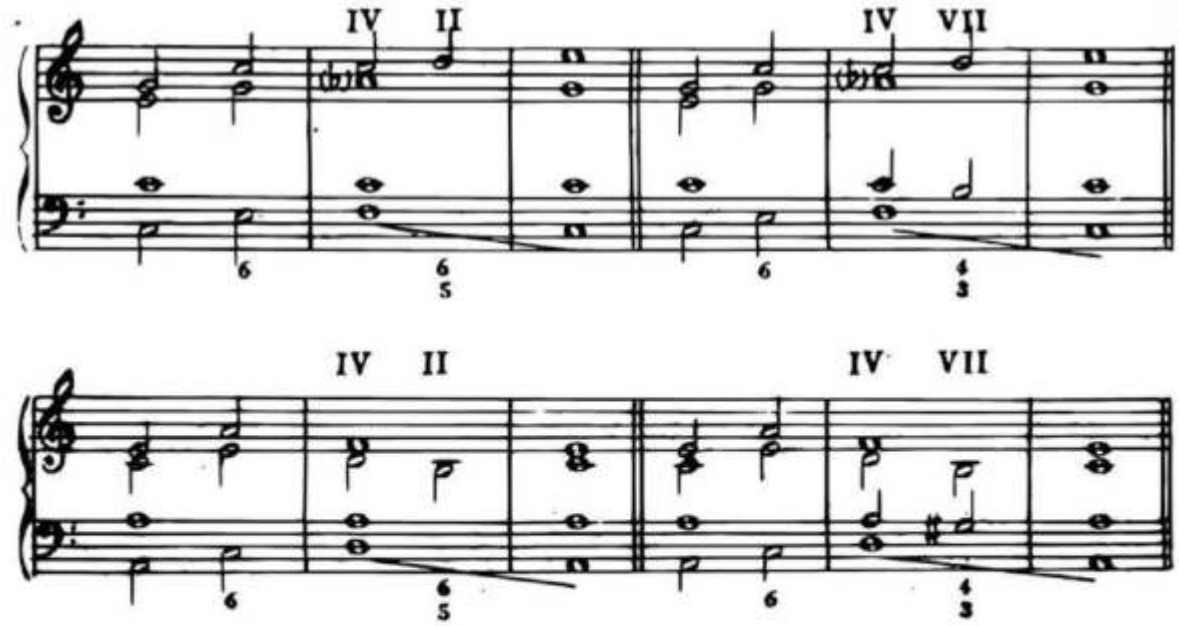


FORMAS ESPECIALES DE CADENCIAS PLAGALES.

PROBLEMA Nº 23 (Bajos y cantos dados).

§ 40. – 1) El acorde de quinta y sexta del II grado y el acorde de tercera y cuarta del VII grado nos ofrecen formas especiales de cadencias plagales, siendo una excepción la resolución del bajo de dichos acordes que salta una cuarta descendente a la fundamental del acorde perfecto de tónica, mientras que las voces superiores proceden por grados conjuntos.

2) En tales casos estos acordes se colocan sobre cualquier tiempo del compás y se preparan con el acorde perfecto fundamental de la subdominante, algunas veces con la *quinta duplicada*, y, antes del acorde de tercera y cuarta del VII grado, también con la *tercera duplicada* (esto último sólo en el modo mayor natural).



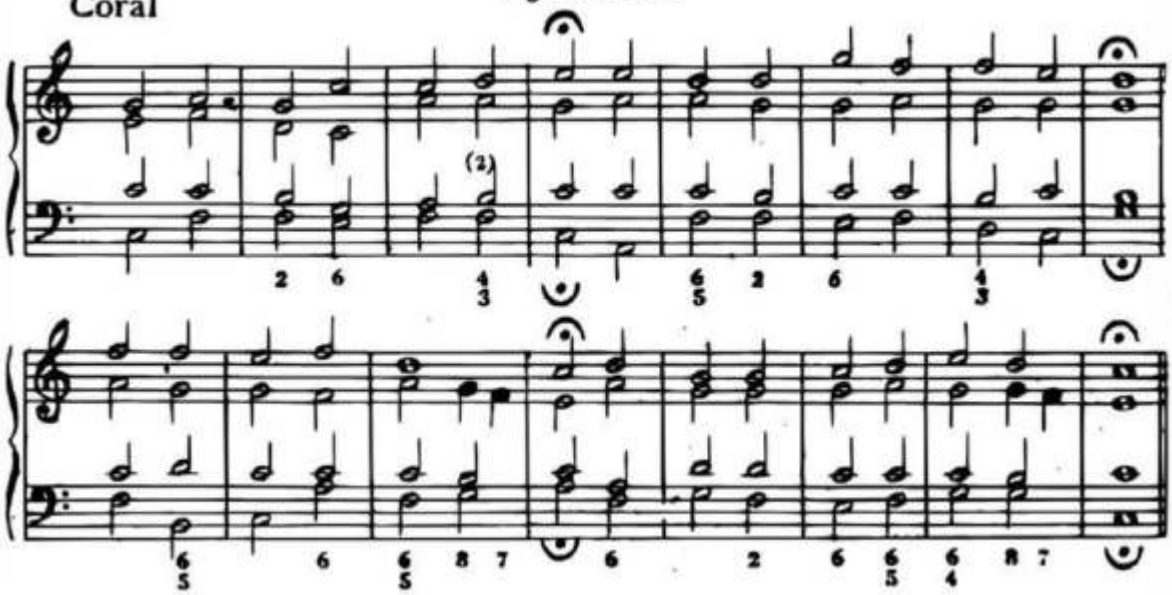
USO DE LOS ACORDES DE SÉPTIMA EN LA ARMONIZACIÓN DE LOS CORALES.

§ 41. — En los problemas siguientes, referentes a la armonización de corales, se puede usar el acorde de séptima de dominante con sus inversiones y el acorde de séptima del II grado con sus inversiones. La mayoría de las veces se usa la séptima de paso en el acorde perfecto de dominante; excluyendo este caso es preciso evitar siempre el acorde de séptima de dominante en su estado fundamental y sobre todo con la séptima en la parte superior. Las inversiones se usan con frecuencia, especialmente el acorde de quinta y sexta y el acorde de segunda [1].

PROBLEMA Nº 24 (Cantos dados de corales).

EJEMPLO:

Coral



ACORDE DE NOVENA.

§ 42. — 1) El acorde de novena está constituído por cinco sonidos y deriva del acorde de séptima con el agregado de la novena.

2) Se lo considera acorde independiente sólo en el V grado de los modos mayor y menor, y forma parte de la armonía dominante.

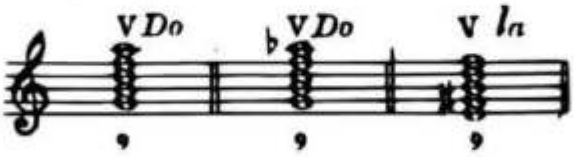
3) Si la novena es mayor, el acorde se llamará *acorde de novena mayor*, y, si es menor, *acorde de novena menor*.

---

[1] Tal armonización es ya un principio de estilo libre.

[2] Este acorde constituye una excepción a la regla respecto del uso de los acordes de séptima en los corales; se admite aquí porque forma parte de una cadencia plagal especial (véase § 40). — (Nota de los traductores.)

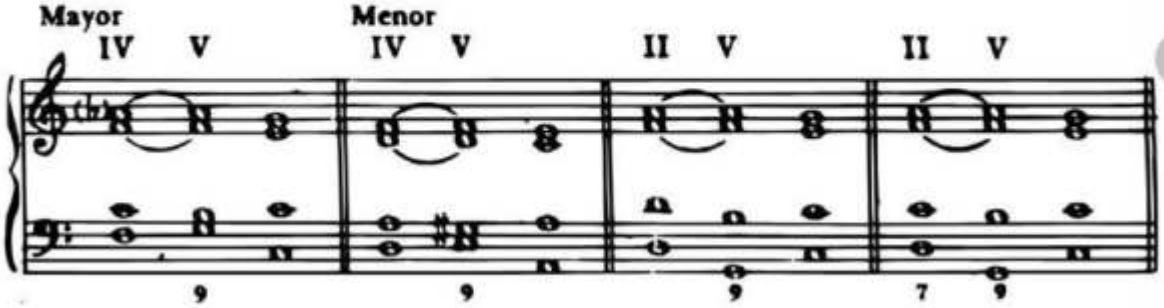
4) El acorde de novena mayor se encuentra en el V grado de la escala mayor natural y el acorde de novena menor hállase en el V grado de las escalas mayor y menor armónicas.



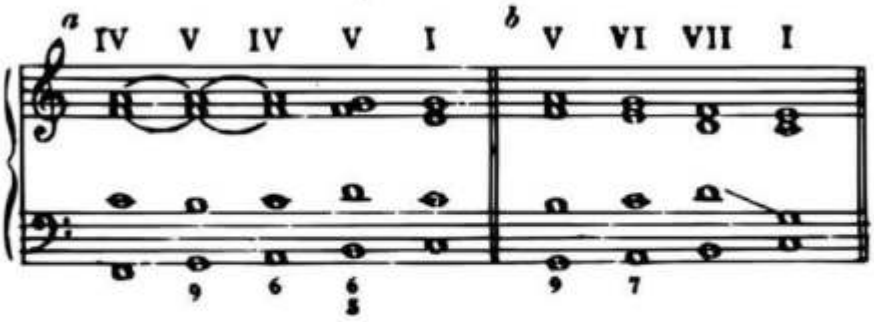
5) En la composición a cuatro voces se suprime la quinta.

6) El acorde de novena resuelve en el acorde perfecto fundamental de tónica; la novena desciende por grado a la quinta del acorde del I grado y las demás voces marchan según las reglas enunciadas para la resolución del acorde de séptima de dominante.

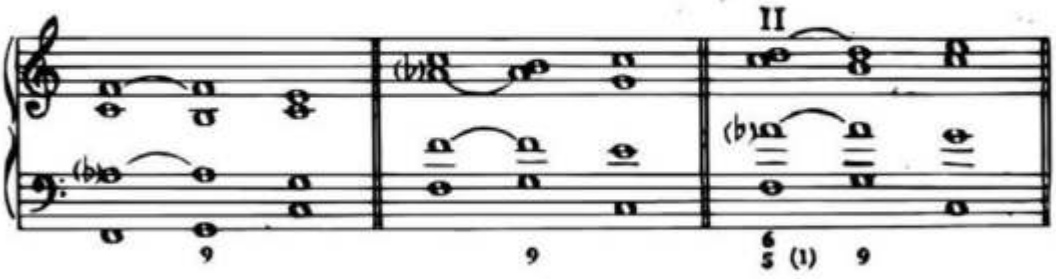
• 7) El acorde de novena debe colocarse luego de los acordes perfectos fundamentales del IV y II grados, como también después de los acordes de sexta y de séptima del II grado, enlazándolos armónicamente, siendo preferible que la novena se encuentre en la parte superior:



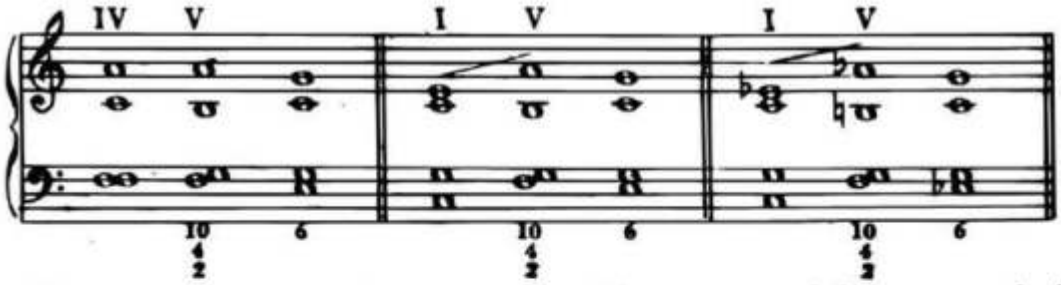
8) En el modo natural mayor es posible usar el acorde de novena como acorde *de paso* entre el acorde perfecto y el acorde de sexta del IV grado con la tercera duplicada (ej. *a*). • También es bueno usarlo antes del acorde de séptima del VI grado en los modos mayor y menor melódicos (ej. *b*, véase también § 46, 1):



• *Nota.* — El acorde de novena se usa a veces en otras posiciones melódicas:



• *Apéndice.* — De las *inversiones* del acorde de novena la única que se utiliza, y muy rara vez, es la tercera inversión llamada *acorde de segunda, cuarta y décima:*



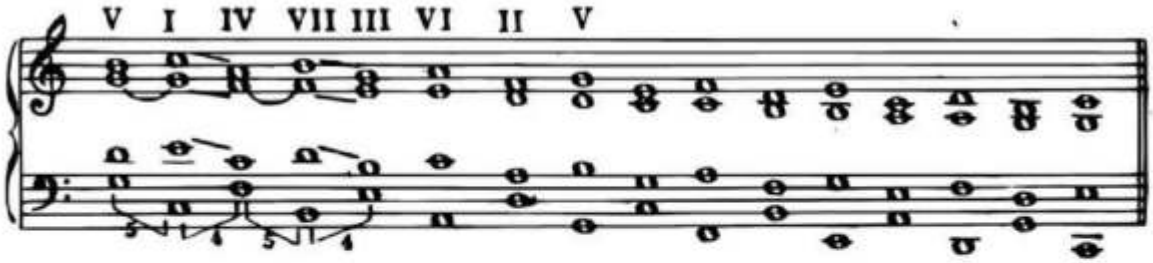
No creemos necesario agregar problemas especiales; es preferible que el alumno componga frases cortas usando en cuanto pueda el acorde de novena y su tercera inversión.

RELACIÓN ENTRE TODOS LOS ACORDES PERFECTOS DE UNA ESCALA.

a) Progresiones en las que el bajo sube por cuartas y y baja por quintas, y viceversa.

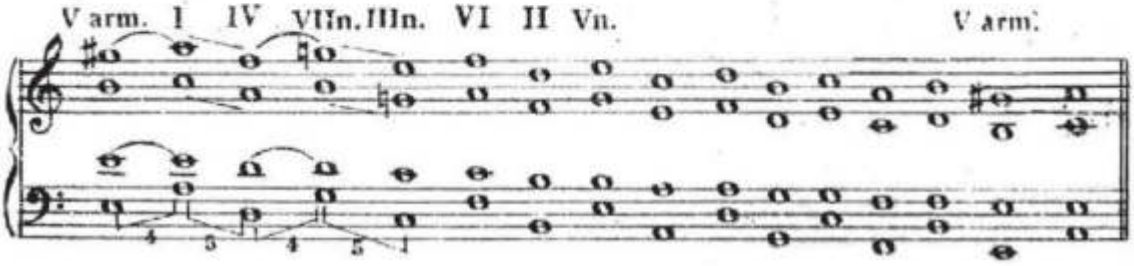
§ 43. — Tomando por base la sucesión (en la que el bajo sube por cuartas y baja por quintas) del acorde perfecto de dominante al de tónica, y reproduciéndola bajando cada vez un grado, tendremos una concatenación de acordes perfectos que se titula *progresión.*

a) *En el modo mayor:*



[1] Se observa en este ejemplo el empleo del acorde de quinta y sexta del II grado al cual sigue el acorde de novena con la *séptima* suprimida; dicha sucesión se justifica por la marcha de las voces. — (Nota de los traductores.)

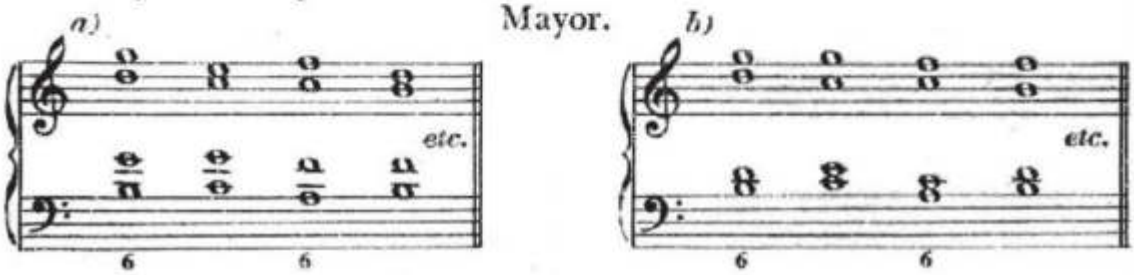
b) *En el modo menor* las progresiones se forman con los acordes perfectos de la escala natural a fin de evitar los saltos de segunda aumentada; sin embargo el primer y último acorde perfecto del V grado permanecen en la escala armónica.



Estas progresiones de *cuartas y quintas* nos dan la concatenación más natural entre todos los acordes perfectos de una tonalidad. El enlace de los acordes perfectos es alternativamente armónico y melódico; los acordes perfectos disminuídos, que en la armonización se usan sólo como acordes de sexta, entran, en estas progresiones, en estado fundamental como todos los demás acordes.

PROBLEMA:

1) Continuar las progresiones comenzadas compuestas de acordes de sexta y acordes perfectos:

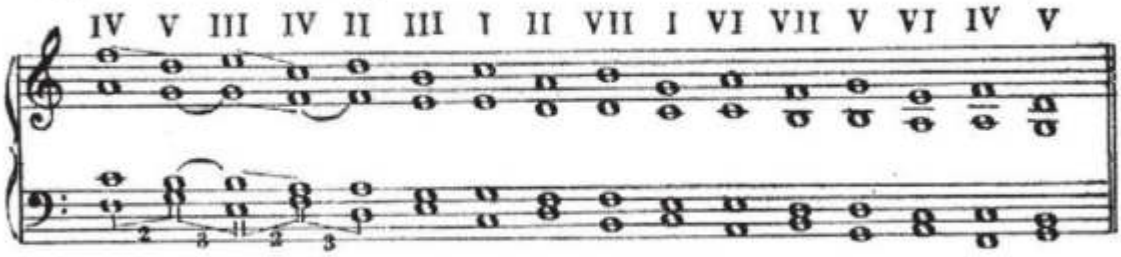


2) Escribir lo mismo en el modo menor.

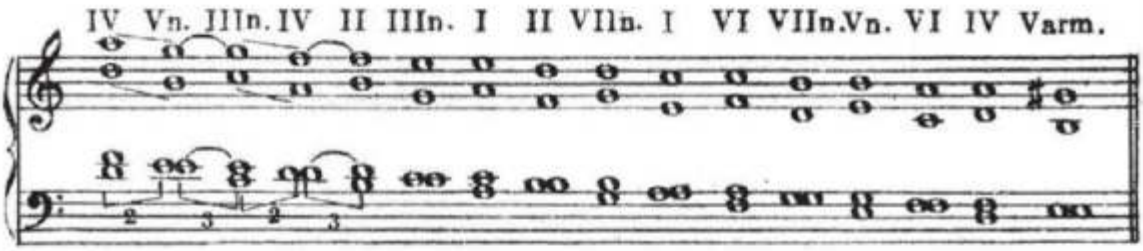
b) Progresiones en las que el bajo sube por segundas y baja por terceras.

§ 44. — Tomando por base la sucesión del acorde perfecto del IV grado a la dominante y reproduciéndola descendiendo cada vez un grado, tendremos la concatenación en la misma tonalidad entre todos los acordes perfectos, los bajos de los cuales se encontrarán de esa manera, entre ellos, en relación de segunda y tercera. En el modo menor sólo el último acorde perfecto del V grado puede pertenecer a la escala armónica, pues todos los otros se forman sobre la escala natural.

a) *En el modo mayor:*



b) *En el modo menor:*

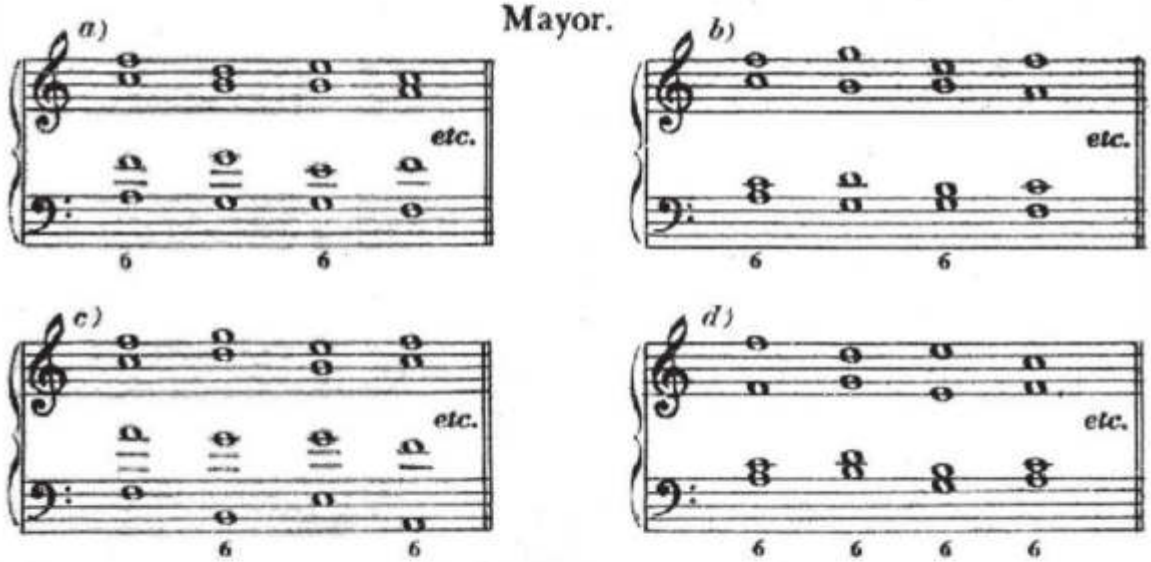


En estas progresiones de *segundas y terceras* el enlace de los acordes perfectos es también alternativamente armónico y melódico. Estas relaciones, expuestas aquí, pueden utilizarse de igual forma en las progresiones de cuartas y quintas.

PROBLEMA:

1) Continuar las siguientes progresiones:

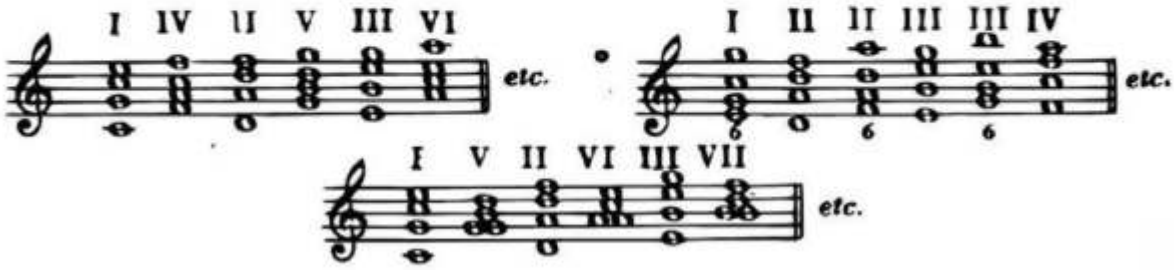
Mayor.



2) Escribir lo mismo en el modo menor.

Ejercicio. — Ejecutar en el piano, y en los diversos tonos, todas las especies de progresiones presentadas hasta ahora empezándolas en cualquier grado hasta la conclusión.

Apéndice. — Tomando por modelo las progresiones *descendentes* se pueden formar progresiones *ascendentes,* siempre con acordes perfectos y sus inversiones, por ejemplo:



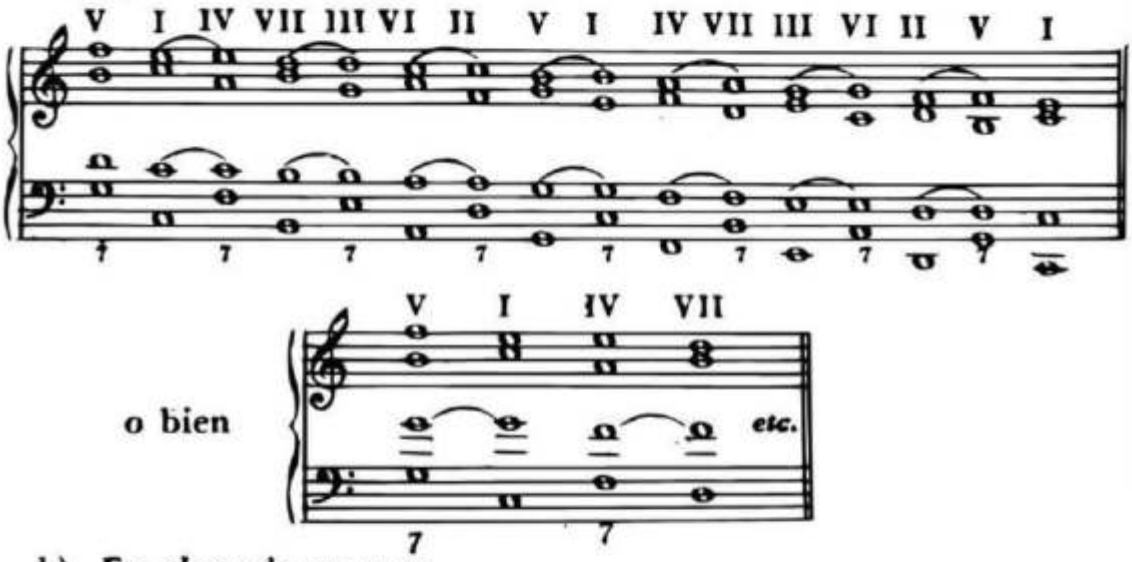
Recomendamos al alumno componer otras progresiones y ejecutarlas en posiciones cerradas y abiertas, en todas las posiciones melódicas y en todos los tonos.

RELACIÓN ENTRE TODOS LOS ACORDES DE SÉPTIMA DE UNA ESCALA.

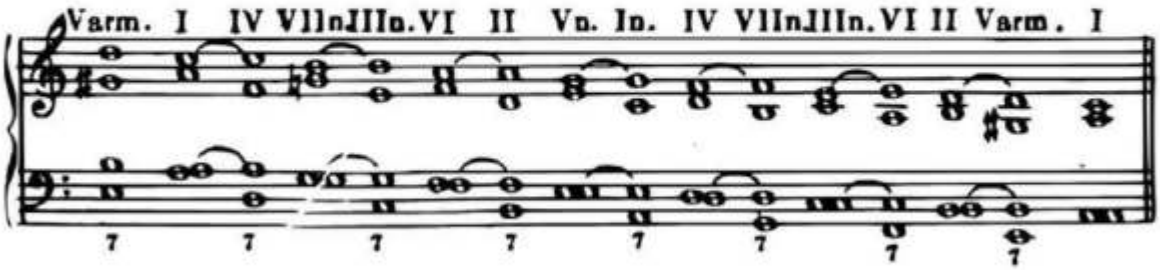
Progresiones con acordes de séptima.

§ 45. — A) Tomando por base la sucesión del acorde de séptima de dominante que resuelve en el acorde perfecto de tónica se pueden formar las siguientes progresiones:

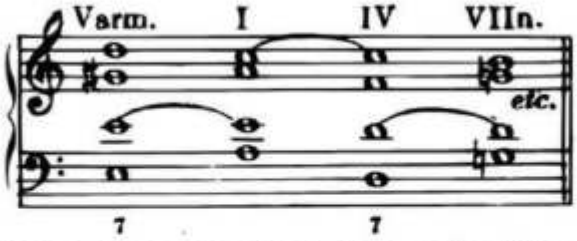
a) *En el modo mayor:*



b) *En el modo menor:*



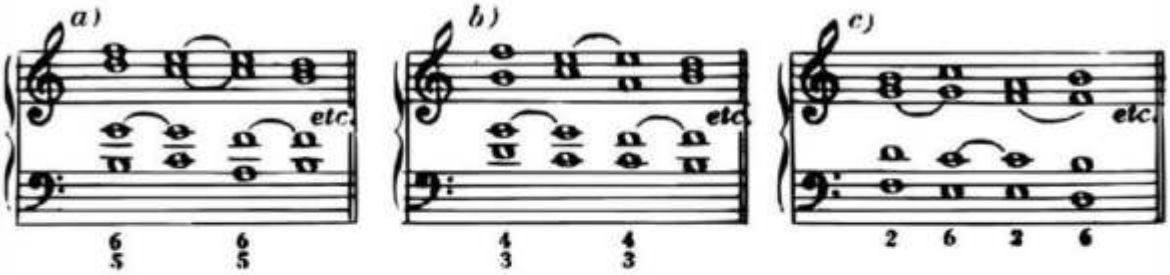
o bien



Estas progresiones nos muestran la resolución más natural de los acordes de séptima secundarios en el estado fundamental. Cada uno de estos acordes resuelve en el acorde perfecto colocado una cuarta más alto. Los acordes de séptima incompletos resuelven en acordes perfectos completos y viceversa. Las progresiones de las inversiones, en cambio, están formadas por acordes completos exclusivamente.

PROBLEMA:

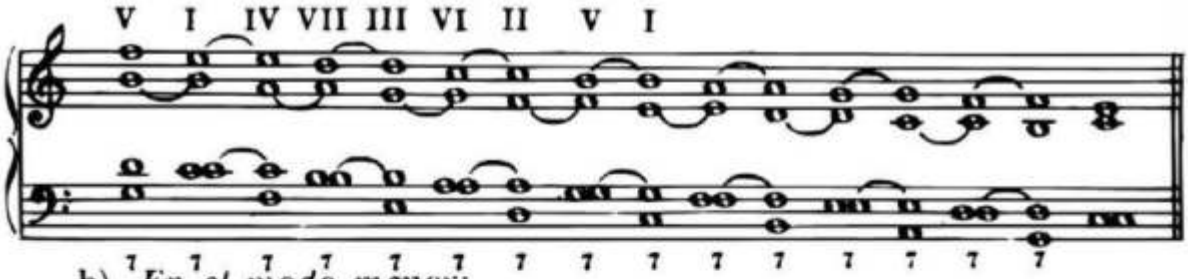
1) Continuar las siguientes progresiones de las inversiones del acorde de séptima:



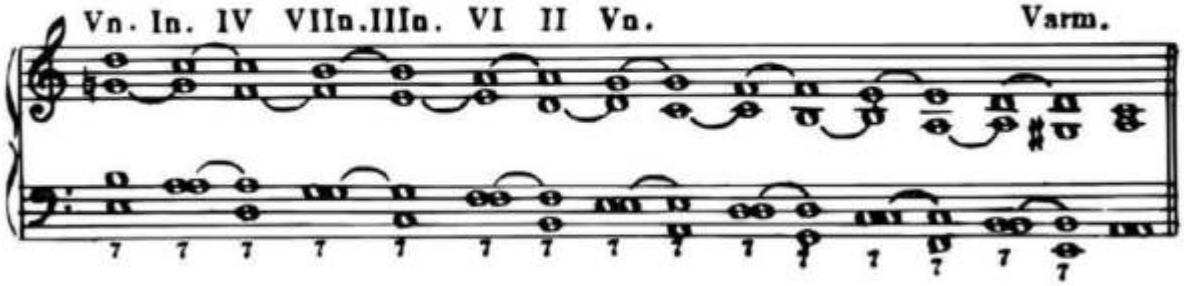
2) Escribir lo mismo en el modo menor.

B) Prolongando la tercera del primer acorde de séptima en el acorde siguiente, la del segundo en el tercer acorde y así sucesivamente, tendremos una progresión compuesta únicamente por acordes de séptima, transformándose uno en otro.

a) *En el modo mayor:*



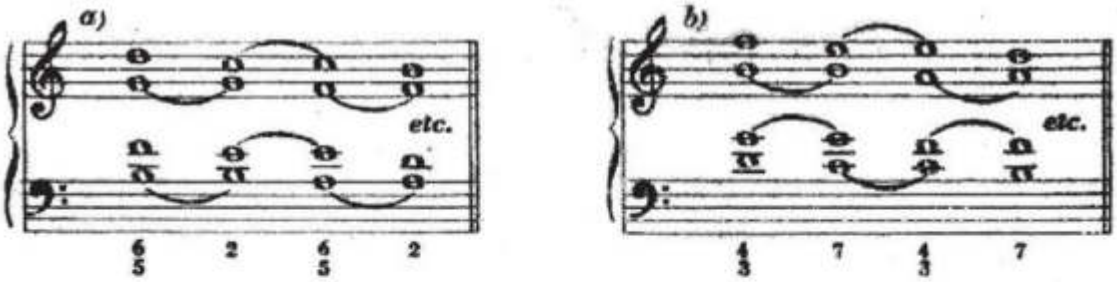
b) *En el modo menor:*



Resulta claramente de las progresiones expuestas que todo acorde de séptima resuelve en otro que se encuentra una cuarta más alto o una quinta más bajo, y con ello se puede concluir que la tercera de todo acorde de séptima prepara la séptima del otro y ésta, a su vez, resuelve en la tercera del acorde siguiente. El acorde de séptima completo resuelve en un acorde incompleto y viceversa. Componiendo progresiones con inversiones veremos que los *acordes de quinta y sexta se suceden con acordes de segunda y viceversa, y los acordes de tercera y cuarta con acordes de séptima fundamentales completos.*

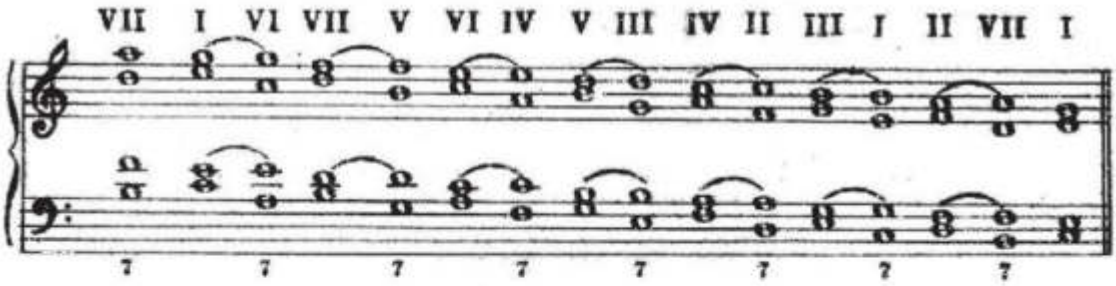
PROBLEMA:

1) Continuar las siguientes progresiones:



2) Escribir lo mismo en el modo menor.

C) Otras resoluciones menos naturales de los acordes de séptima se pueden obtener haciendo ascender al bajo un grado, lo que se produce normalmente en la resolución del acorde de séptima de sensible en el acorde perfecto de tónica con la tercera duplicada. Tomando por base dicha sucesión, tendremos una progresión en la cual todo acorde perfecto prepara un acorde de séptima colocado una tercera más bajo:



Problema. — Escribir lo mismo en el modo menor. Componer progresiones con acordes de novena.

Ejercicio. — Ejecutar las diversas especies de progresiones en los distintos tonos, y saber proseguirlas partiendo de cualquier grado.

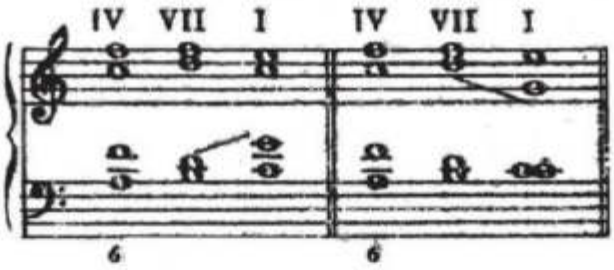
APENDICE

LIBRE USO DE TODOS LOS GRADOS DE LA ESCALA.

§ 46. — Para el alumno ya práctico en armonización damos otras reglas a fin de que pueda usar más libremente todos los grados de la escala.

1) Los acordes disminuídos se usan solamente como acordes de sexta.

• *Nota.* — Aunque también se encuentran estas excepciones:

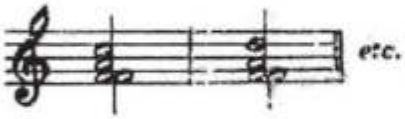


2) Los acordes perfectos secundarios se colocan, generalmente, una tercera más baja después de cualquiera de los acordes perfectos principales. Un grupo grande de acordes perfectos, en los cuales los bajos descienden sucesivamente por terceras, producen una impresión vacía:

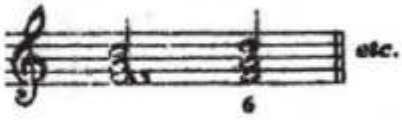
3) Todo acorde perfecto colocado a distancia de una tercera superior respecto del precedente, requiere luego un acorde perfecto situado una segunda más alto:

4) Un acorde perfecto y un acorde de sexta colocados sobre un mismo bajo producen una sensación de debilidad si el primero se encuentra en el tiempo débil de un compás y el segundo en el tiempo fuerte del compás siguiente:

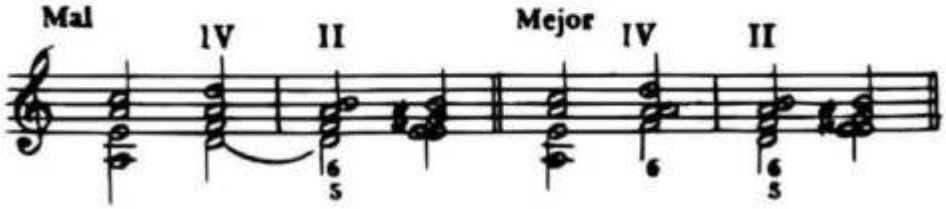
Mal



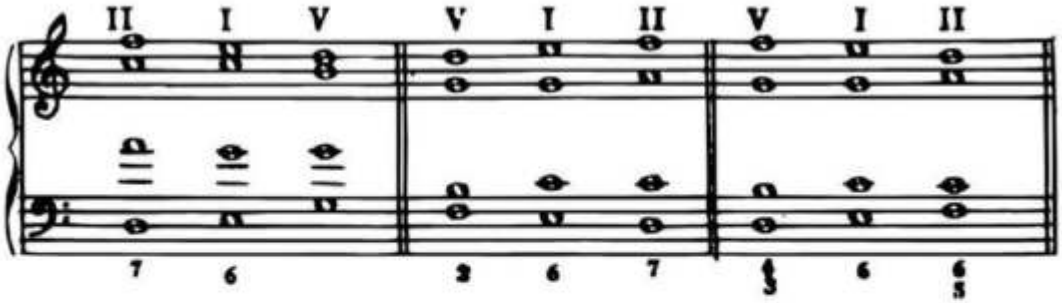
Mejor



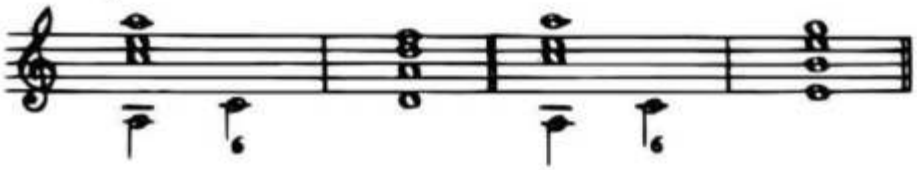
En esos casos el acorde de sexta debe siempre seguir al acorde perfecto y no antecederlo. En general, es deseable que el bajo, al pasar del tiempo débil al tiempo fuerte, no permanezca inmóvil aun tratándose de dos acordes de grados distintos:



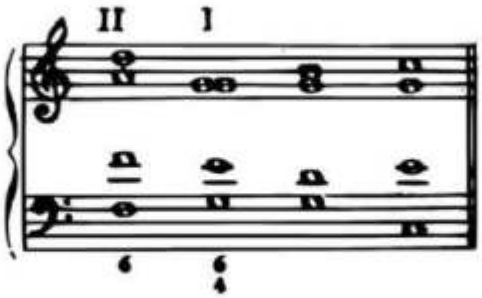
• 5) El acorde de sexta del I grado con la tercera duplicada se puede usar después de los acordes perfecto y de sexta del II grado (véase § 29), y también después de los acordes de segunda y de tercera y cuarta del V grado (sobre todo en los corales):



6) Los acordes de sexta secundarios (excluyendo los del II y VII grados) se usan preferentemente después de los acordes perfectos a los cuales pertenecen:

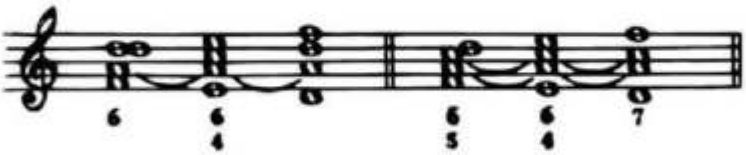


• 7) El acorde de cuarta y sexta de la cadencia se usa algunas veces incompleto, suprimiendo la tónica y triplicando la quinta:



En este caso se permite el salto de la fundamental a la quinta.

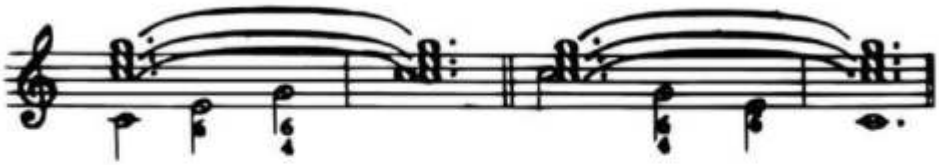
8) Los acordes de cuarta y sexta de los grados secundarios se usan como acordes de paso (véase § 39, *Nota*):



y viceversa.

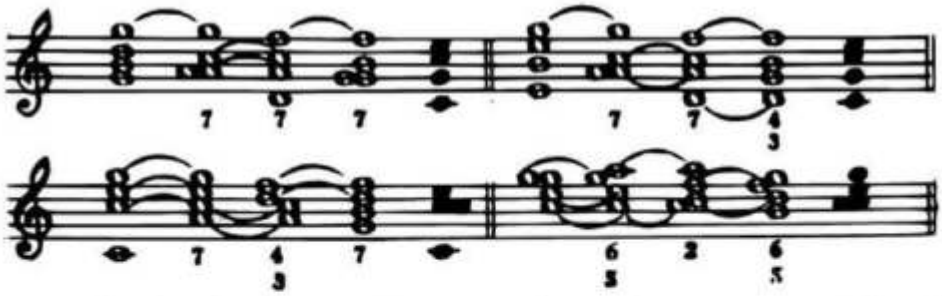
A veces el acorde de cuarta y sexta se coloca entre dos repeticiones de un acorde perfecto sobre un mismo bajo:

o se coloca entre los acordes de sexta y perfecto si el bajo se mueve por los intervalos del acorde:



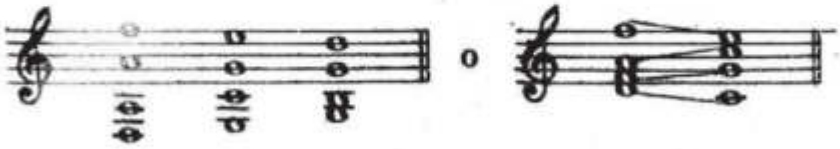
9) El II y III grados en el modo mayor se enlazan entre sí muy raramente y, con más frecuencia, en forma de inversión:

10) Los acordes de séptima secundarios se usan o como de paso (con la séptima de paso), especialmente aquellos que contienen la séptima mayor, o bien enlazados armónicamente con el acorde precedente:



Un acorde de séptima así preparado exige una sucesión de otros acordes de séptima hasta llegar al de dominante inclusive. La sucesión de cuatro acordes seguidos no es deseable.

11) La duplicación de la quinta y de la tercera en los acordes perfectos es necesaria en condiciones especiales:



12) Los saltos por intervalos aumentados no se usan de ningún modo y los saltos por intervalos disminuídos se toleran sólo cuando descienden.

13) El movimiento paralelo de dos terceras mayores:

No presentaremos al alumno problemas especiales. El estudioso encontrará lugar de aplicación del libre uso de todos los grados en los trabajos que se presentarán más adelante referentes a la armonización de corales.

CAPITULO III

MODULACION.

NOCIONES PRELIMINARES.

§ 47. — 1) La acción por la cual se puede pasar de una tonalidad a otra se denomina *modulación*.

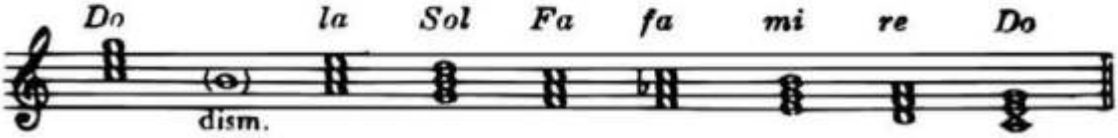
La modulación se divide en dos clases: *gradual* e *inmediata*.

2) El *parentesco* que existe entre las tonalidades nos sirve como medio para modular gradualmente, y para modular en forma inmediata hacemos uso de los procedimientos *falsos*, y *enarmónicos*.

TONALIDADES CERCANAS O PRIMER GRADO DE VECINDAD.

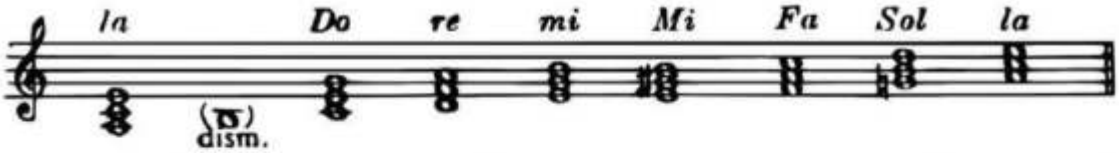
§ 48. — 1) Las *tonalidades cercanas* que constituyen el *1er. grado de vecindad* de una tonalidad determinada, son seis; su vecindad surge del hecho de que *sus acordes perfectos de tónica están incluídos en la tonalidad dada*. Así, en el tono de *Do* las tonalidades vecinas serán:

la, Sol, Fa, fa, mi, re.



En el tono de *la* las tonalidades vecinas serán:

Do, re, mi Mi, Fa, Sol, la.



2) Todas las demás tonalidades serán, respecto de los tonos de *Do* y *la*, *lejanas* o del *2º, 3er., etc., grados de vecindad*.

3) El paso de un tono a otro se basa en los acordes comunes a las dos tonalidades.

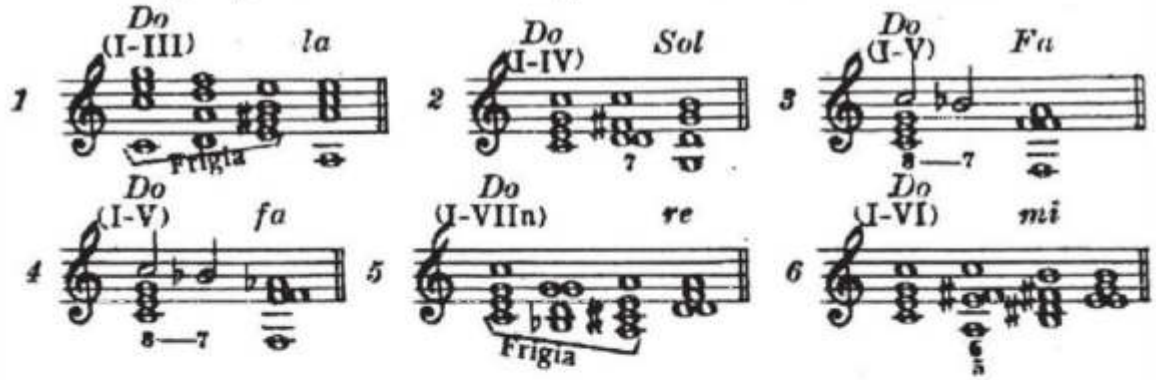
4) El tono del cual se parte se llama *antecedente* y aquél al cual se modula, *consecuente*.

MODULACIÓN DIATÓNICA.

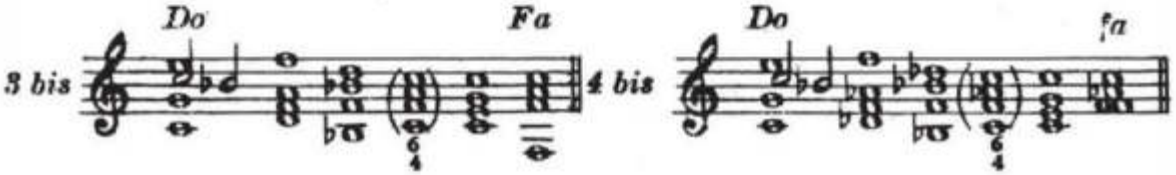
§ 49. — * 1) Toda modulación proviene del acorde perfecto de tónica de la tonalidad dada.

2) Este acorde perfecto debe ser tomado no sólo como acorde de un grado determinado del tono de partida sino también como de otro grado del tono al cual se desea modular; en esa forma se puede considerar realizada la modulación y es imprescindible agregar luego una cadencia o una serie de acordes constituyentes de una cadencia de la tonalidad posterior.

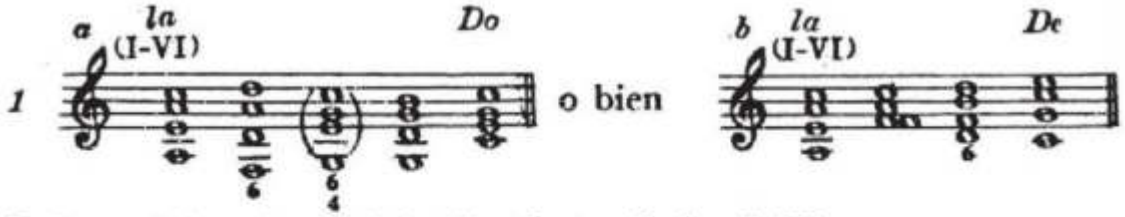
Ejemplos de modulación partiendo del tono de *Do:*



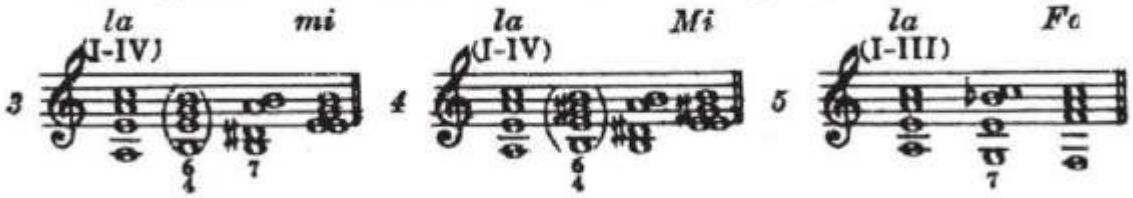
Para modular de un todo mayor dado a los tonos mayores y menores de la subdominante *(Do-Fa* y *Do-fa)* se hace uso, en general, de la cadencia evitada para tener posibilidad de continuar con la armonía subdominante de la tonalidad posterior:



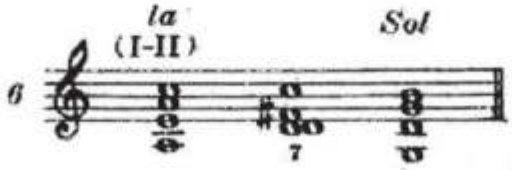
Ejemplos de modulación partiendo del tono de *la:*



2. *la-re* (véase la modulación desarrollada, § 50).



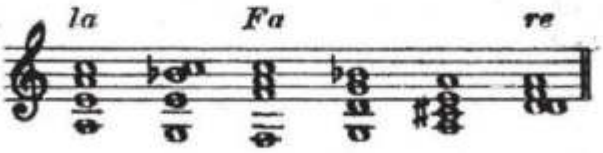
Para modular de un tono menor dado a la tonalidad del VI grado del mismo *(la-Fa)* se considera al acorde de tónica como acorde del III grado, preparando así la segunda inversión del acorde de séptima de dominante mediante dos sonidos comunes. *Utilizar exclusivamente este procedimiento* siempre que no se produzcan pasos cromáticos (ej. 5).



Modulando, en cambio, a la tonalidad del VII grado (ej. 6) se considera al acorde perfecto del cual se parte como II grado del nuevo tono y luego se hace seguir el acorde de séptima de dominante de este nuevo tono o una de sus inversiones.

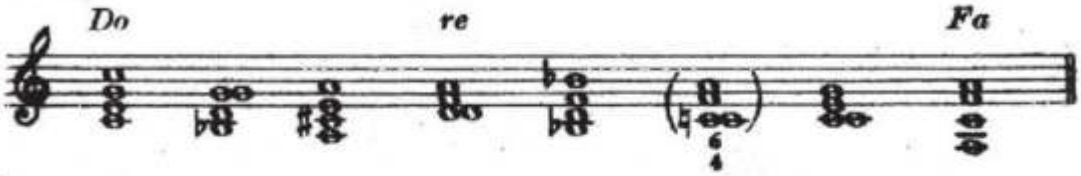
MODULACIÓN DESARROLLADA.

§ 50. — Para modular en forma más gradual de un tono menor dado al de la subdominante *(la-re)* se utiliza un procedimiento más desarrollado, pasando primero por el tono mayor relativo del nuevo tono y después a éste: *la-(Fa)-re:*



Se hace uso de este procedimiento debido a la diferencia existente entre el acorde perfecto de tónica del tono de *la* y el acorde perfecto dominante mayor del tono de *re*.

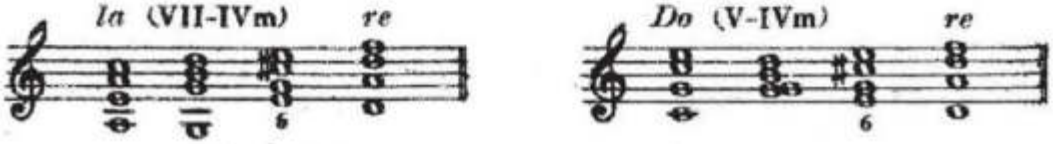
A veces, para modular de un tono mayor dado al de la subdominante mayor *(Do-Fa)*, se emplea también el mismo procedimiento: *Do-(re)-Fa:*



Nota. — En todos los ejemplos antes expuestos el acorde de cuarta y sexta, colocado entre paréntesis, se usará como elemento constitutivo del segundo aspecto de la cadencia compuesta. No teniendo este acorde importancia especial para estas modulaciones puede omitirse.

EMPLEO DEL ACORDE PERFECTO ARTIFICIAL DE IV GRADO DEL MODO MENOR MELÓDICO.

§ 51. – El acorde perfecto artificial del IV grado del modo menor, proveniente de la alteración del VI grado de la escala menor melódica ascendente (véase § 28), nos suministra dos nuevas formas de modulación para pasar del tono menor al tono de la subdominante *(la-re)* y del tono mayor al tono del II grado *(Do-re)*:

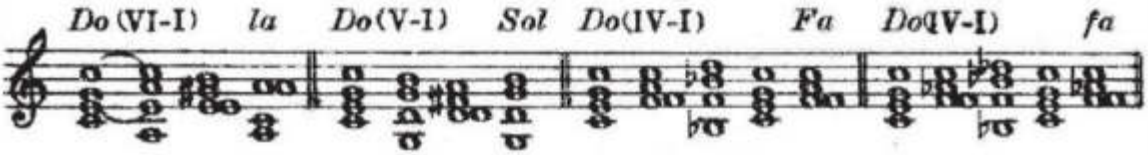


Ejercicio. – Ejecutar en el piano modulaciones desde todos los tonos mayores y menores a los demás del 1er. grado de vecindad mediante las diversas maneras indicadas.

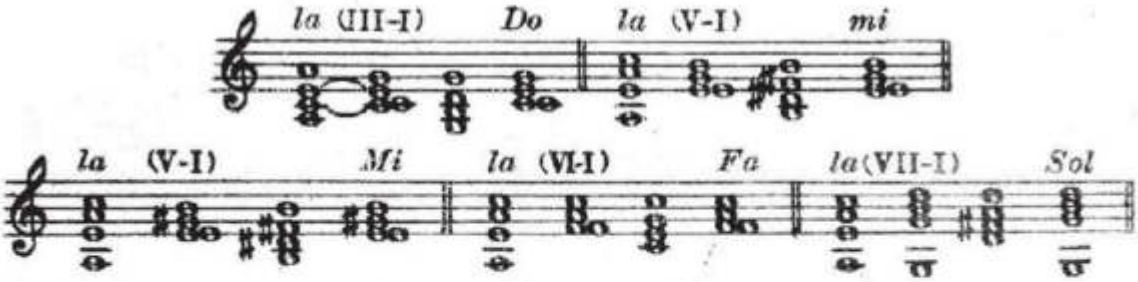
MODULACIÓN INMEDIATA MEDIANTE EL EMPLEO DEL ACORDE PERFECTO DEL TONO POSTERIOR.

§ 52. – Consideraremos ahora la posibilidad de modular por intermedio del acorde perfecto de tónica de la tonalidad posterior. El procedimiento es el siguiente: tomando el acorde perfecto de tónica de un tono dado se agrega a él el acorde perfecto de tónica del tono posterior; la modulación, de esta manera, se considera ya cumplida y a tal acorde se hacen seguir otros pertenecientes al nuevo tono.

Ejemplos de modulación partiendo del tono de *Do:*



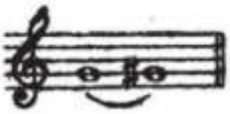
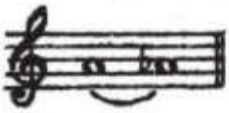
Ejemplos de modulación partiendo del tono de *la:*



Nota. – Los ejemplos expuestos más arriba no son los más indicados, pues se usan más para armonizar la melodía que para modular en el verdadero sentido de la palabra.

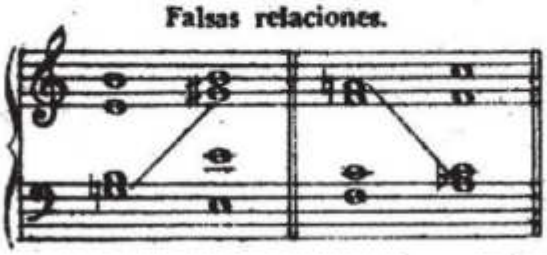
CROMATISMO Y SUCESIONES FALSAS. FALSAS RELACIONES.

§ 53. — 1) Del enlace directo entre los acordes pertenecientes a las diversas escalas —naturales y armónicas— deriva el procedimiento cromático de una de las voces.

Del enlace entre los acordes pertenecientes a las escalas menores, naturales y armónicas, deriva el procedimiento cromático ascendente:  . Del enlace de los acordes pertenecientes a las escalas mayores, naturales y armónicas, deriva el procedimiento cromático descendente:  .

2) El movimiento cromático debe ser producido en una misma voz. Si el sonido natural y el alterado se encuentran en voces diferentes surge la denominada *falsa relación*, prohibida absolutamente para el alumno.

Falsas relaciones.



3) Las sucesiones en las cuales se enlazan acordes pertenecientes a diferentes modos se llaman *sucesiones falsas*.

MODULACIÓN CROMÁTICA.

§ 54. — La base de la modulación cromática reside en lo siguiente: se transforma el acorde perfecto *intermediario*, perteneciente a uno de los modos naturales, en el acorde correspondiente a uno de los modos armónicos. El acorde así transformado lleva tras sí los acordes del nuevo tono.

Este procedimiento cromático *ascendente* *nos conduce al tono menor*. Los representantes del cromatismo ascendente son los acordes del V y VII grados del modo menor armónico.

En el procedimiento cromático son necesarios la igualdad de las figuras de las voces y el enlace armónico de las mismas (el procedimiento cromático en una misma voz se considera como sonido común).

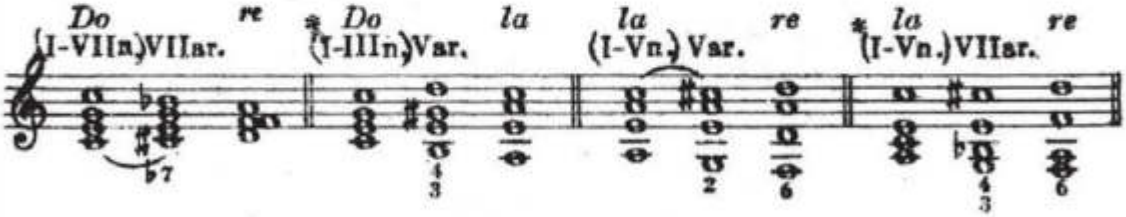
* En la práctica la modulación cromática es posible:

1) Del modo mayor a los tonos del II y VI grados. En el primer caso los acordes perfecto o de sexta del tono anterior, con un paso cromático de la voz adecuada, marchan hacia el acorde de séptima disminuida delVII grado o hacia el acorde de quinta y sexta del V grado del tono posterior; en el segundo caso, marchan hacia el acorde de tercera y cuarta o el acorde de segunda del V grado.

2) Del modo menor al tono de la subdominante pasando por los acordes de séptima o de segunda del V grado, o (con duplicación de tercera) pasando por el acorde de tercera y cuarta del acorde disminuído del VII grado.

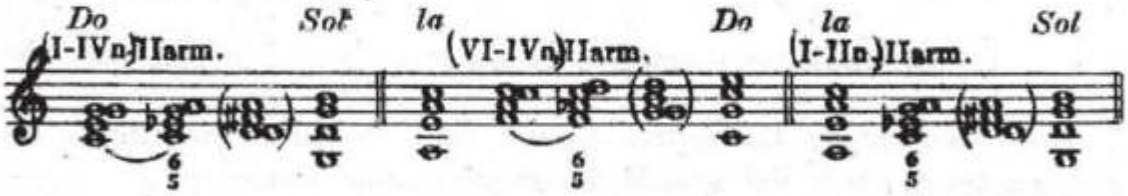
* En el paso cromático de una de las voces duplicadas, la otra voz debe ser llevada un tono en sentido contrario.

Ejemplos de modulación cromática en el modo menor partiendo de los tonos de *Do* y *la:*



El procedimiento cromático *descendente* no puede considerarse como medio para modular. Este procedimiento nos produce una impresión demasiado indeterminada para que podamos usarla en la modulación. No obstante, la sucesión de estos acordes, pertenecientes a las escalas mayores, naturales y armónicas, resulta agradable al oído y puede utilizarse muy bien en el curso de una modulación pasajera.

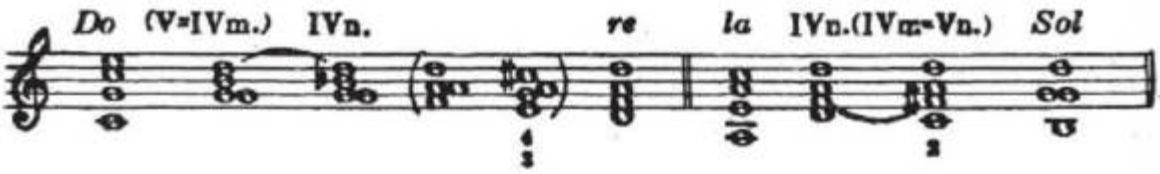
Ejemplos de modulación cromática en el modo mayor partiendo de los tonos de *Do* y *la:*



IMPORTANCIA DEL ACORDE PERFECTO ARTIFICIAL DEL IV GRADO DE LA ESCALA MENOR MELÓDICA.

§ 55. – El acorde perfecto artificial mayor de la escala menor melódica ascendente, seguido o precedido por el acorde de la subdominante de la escala natural, presenta dos procedimientos cromáticos útiles para modular: 1) procedimiento cromático ascendente, del modo menor al mayor, y 2) descendente, del modo mayor al menor.

Ejemplos de modulación partiendo de los tonos de *Do* y *la:*



Conclusiones generales. – La característica de la modulación cromática consiste en su brevedad y espontaneidad. En efecto, el procedimiento cromático indica ya anticipadamente, y de manera clara, el tono al cual se quiere modular.

Ejercicios de modulación cromática en el piano.

Problema. – Componer modulaciones a partir de diferentes tonos en las diversas maneras arriba indicadas.

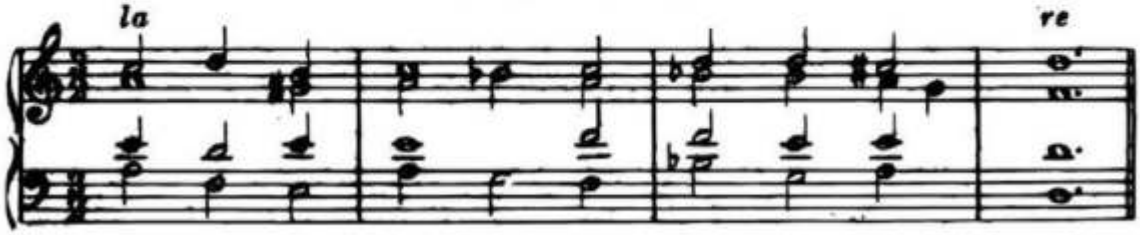
CAMBIOS DE TONO Y MODULACIONES PASAJERAS.

§ 56. – La modulación se divide en *cambio de tono* y *modulación pasajera*. Se produce el cambio de tono cuando, después de haber modulado, se permanece durante algún tiempo en la nueva tonalidad. Existe, en cambio, modulación pasajera cuando el nuevo tono se insinúa momentáneamente, aunque sólo sea con un acorde, y se vuelve inmediatamente al tono primitivo, para modular luego a otro tono vecino.

Para establecer una modulación no se requiere, generalmente, que el acorde de tónica del nuevo tono se halle en el estado fundamental; sin embargo, se ha comprobado que la conclusión de una modulación sobre un acorde de sexta no es definitiva y exige luego algunos acordes o una cadencia para *afirmar* mejor el tono posterior. Del mismo modo, para *determinar bien* el tono de partida no basta presentar sólo su acorde perfecto de tónica.

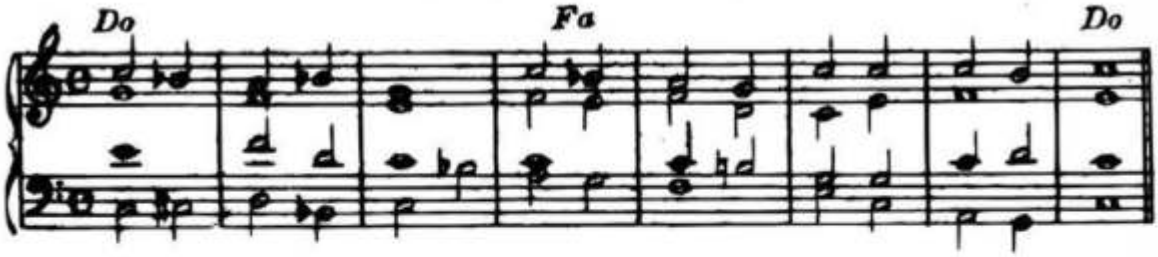
Problemas. — a) Componer frases modulantes de cuatro compases estableciendo claramente la nueva tonalidad y determinando más o menos el tono del cual se modula.

Ejemplo (*la-re*):



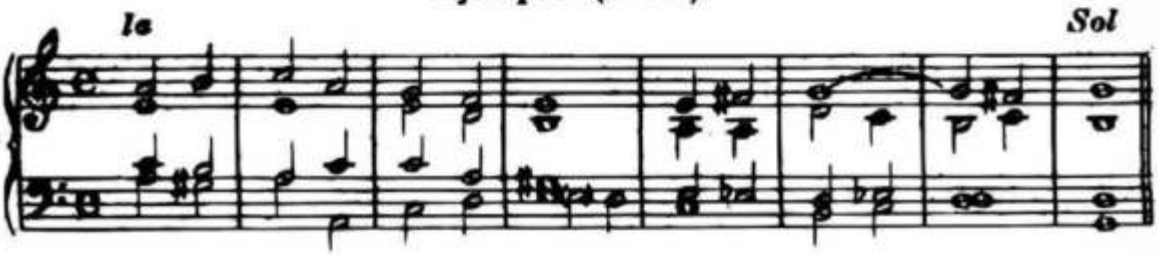
b) Componer períodos de ocho compases con modulaciones pasajeras volviendo al tono primitivo.

Ejemplo (*Do-Fa-Do*):



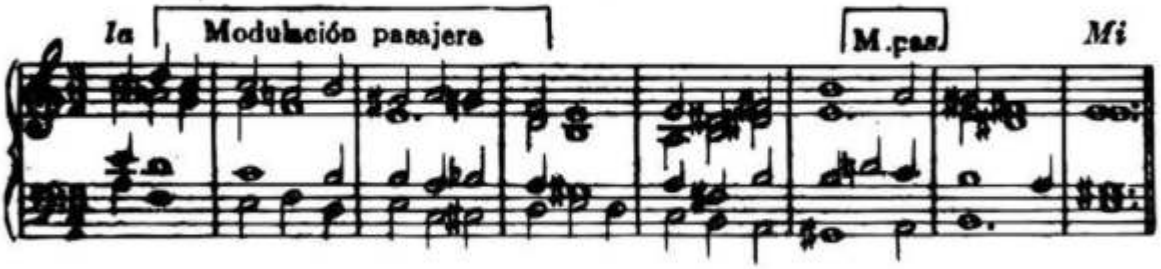
c) Componer períodos de ocho compases sin volver al tono primitivo pero determinando claramente el tono desde el cual se modula y el nuevo tono.

Ejemplo (*la-Sol*):



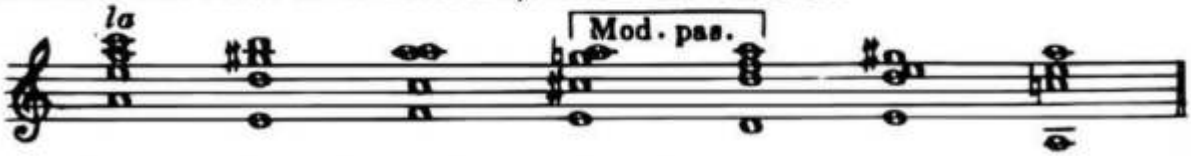
d) Componer períodos de ocho compases usando modulaciones pasajeras, mostrando el tono primitivo al principio o estableciéndolo después de las modulaciones.

Ejemplo (*la-Mi*):

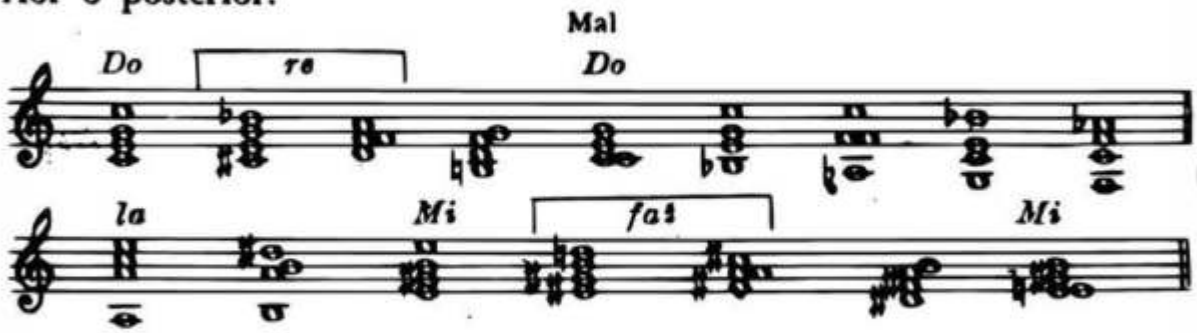


Nota. — La modulación cromática, dada su brevedad y claridad, es muy usada para las modulaciones pasajeras. Después de haber modulado al nuevo tono, las modulaciones pasajeras más frecuentes son aquellas que van al tono de la subdominante, y también al del II grado del modo mayor y al del VI grado del modo menor *(Do-re-Do* y *la-Fa-la).*

Después de la cadencia evitada es muy usada la modulación pasajera a la subdominante tanto en el modo mayor como en el menor:

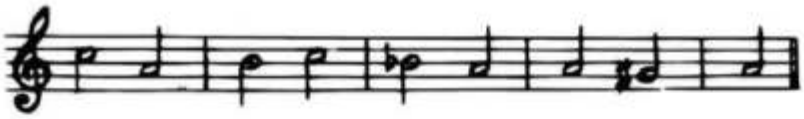


Advertencia. — Antes de modular del modo mayor al tono menor de la subdominante (IV grado armónico, *Do-fa*) y después de la modulación desde el modo menor al tono mayor de la dominante (V grado armónico, *la-Mi*), es mejor no utilizar modulaciones pasajeras, las cuales desviarían el sentido de la tonalidad debido a la diferencia que existe entre estos acordes y los pertenecientes a las tonalidades anterior o posterior.

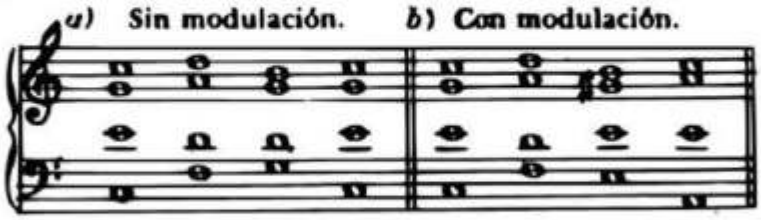


USO DE LA MODULACIÓN PARA ARMONIZAR LA MELODÍA.
(Armonización de corales).

§ 57. — En una melodía dada la modulación es frecuentemente indicada con claridad por las alteraciones accidentales:



y otras veces, la melodía, aunque no presente alteraciones accidentales, puede ser considerada como modulante y puede, por lo tanto, ser armonizada de diferentes maneras:



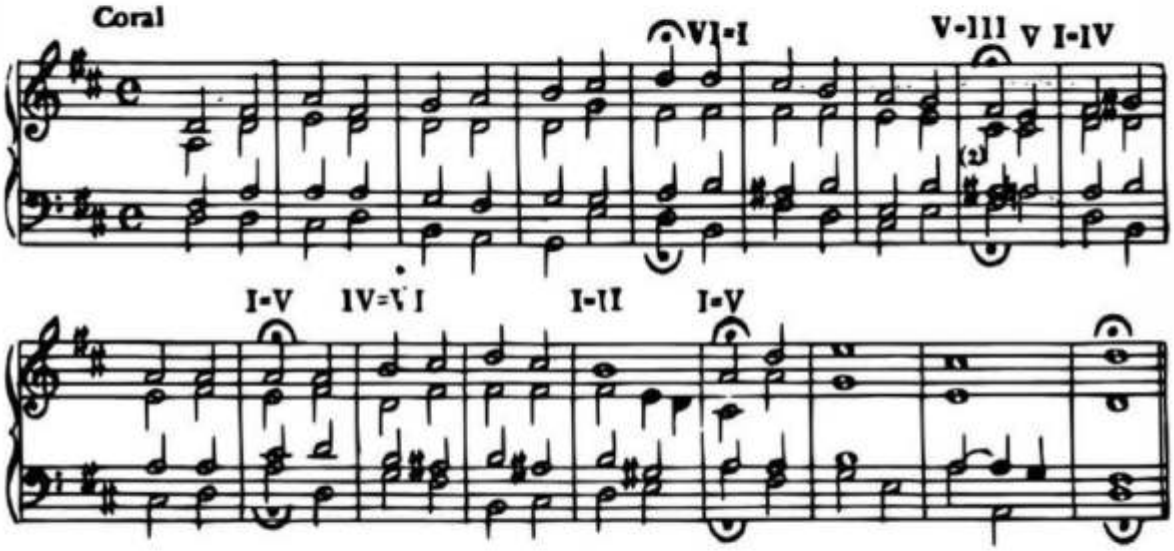
Para armonizar corales no se debe usar la modulación del modo mayor al tono menor de la subdominante (IV grado armónico) y del modo menor al tono mayor de la dominante (V grado armónico). En el estilo religioso severo es preciso, además, evitar la modulación cromática [1]. En los corales es necesario prestar mucha atención a las cadencias intermedias, las cuales deben ser establecidas previamente; por tal motivo debe observarse mucho cuidado a fin de no desnaturalizar el carácter.

• Para armonizar corales, la modulación puede partir del acorde perfecto de tónica de la tonalidad *anterior* (§ 49) o puede pasar directamente por el acorde perfecto de tónica del tono *posterior* (§ 52). En los dos casos el acorde perfecto de tónica puede ser reemplazado por el acorde perfecto del VI grado. Esquemáticamente esto puede ser representado en la siguiente forma:

I = x	x = I
(VI = x)	(x = VI)

PROBLEMA Nº 25 (Cantos dados de corales).

EJEMPLO
(Estilo severo).



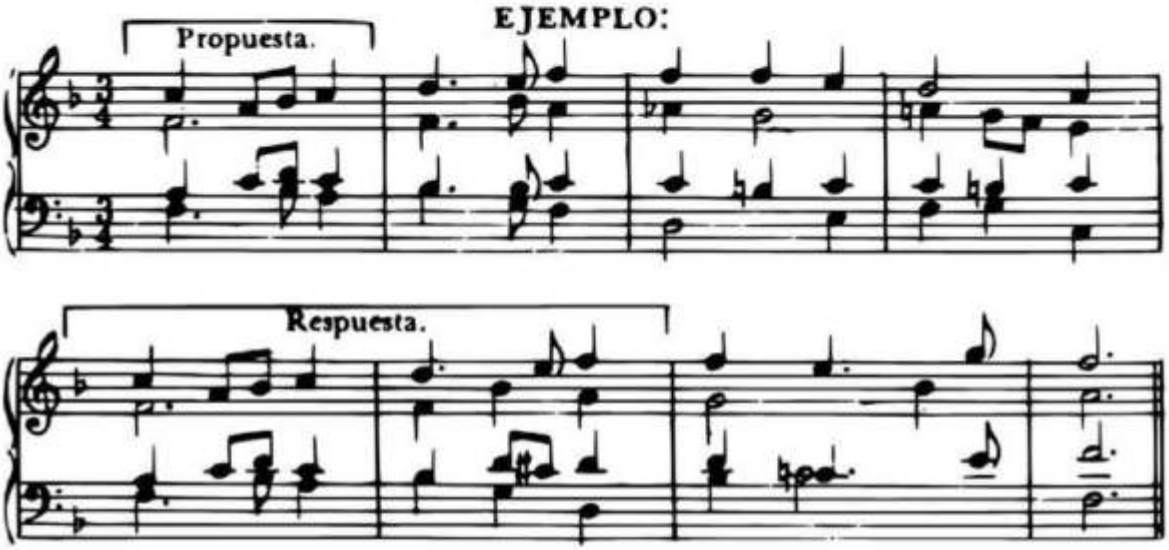
[1] Los acordes de séptima y la modulación cromática, utilizados conjuntamente, pertenecen al estilo libre de armonía.

[2] El procedimiento cromático después del calderón no perjudica el estilo. En este caso, que constituye una excepción al esquema general, estamos en presencia del III grado de *Re* con la quinta alterada (cadencia frigia) al cual sigue el acorde perfecto del V grado (compárese con § 49, modulación *Re-Fa*).

PROBLEMA Nº 26.

(Armonizar cantos dados con modulaciones).

EJEMPLO:



SEGUNDO GRADO DE VECINDAD. FÓRMULAS DE MODULACIÓN.

§ 58. – 1) Pertenecen al 2º grado de vecindad de una tonalidad dada *todas aquellas tonalidades cuyo acorde perfecto de tónica no está incluído en el tono dado, pero que, sin embargo, tienen con éste por lo menos un acorde común.*

2) Cada tonalidad mayor o menor está en relación de 2º grado de vecindad con otras doce tonalidades.

• Respecto del tono de *Do* mayor dado, *las tonalidades del 2º grado de vecindad son:*

Do

Lab, La, Sib, Si, Reb, Re, Mib, Mi.

sol, ——— sib, si, do.

Respecto del tono de *la* menor dado, *las tonalidades del 2º grado de vecindad son:*

la

fa, fa♯, sol, sol♯, sib, si, do, do♯.

La, Sib, Si, ——— Re.

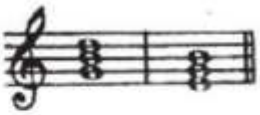
La diferencia en las alteraciones entre tonalidades del 2º grado de vecindad puede ser presentada en la siguiente forma:

a) Mayor-mayor, menor-menor } – – – Diferencia hasta 5 alteraciones hacia los bemoles y sostenidos.

b) Mayor-menor — — — Diferencia hasta 5 alteraciones hacia los bemoles y no más que 2 hacia los sostenidos.

c) Menor-mayor — — — Diferencia hasta 5 alteraciones hacia los sostenidos y no más que 2 hacia los bemoles.

3) Los acordes perfectos comunes a dos tonalidades constituyen la base para componer la modulación. Entre tonalidades que difieren en dos alteraciones, la modulación hace uso de un tono intermedio, con el cual existe la diferencia de una alteración; hay que tratar de no utilizar tres tonalidades mayores o menores seguidas.

Por ejemplo, dados los tonos: anterior *Do* y posterior *Re*, los mismos tienen dos acordes perfectos comunes  ; la modulación deberá hacerse por intermedio de los tonos auxiliares *Sol* o *mi*. Por lo tanto, tenemos dos formas de modulación:

1) *Do* $\frac{}{5}$ *(Sol)* $\frac{}{4}$ *Re.*

2) *Do* $\frac{}{3}$ *(mi)* $\frac{}{2}$ *Re.*

La *primera fórmula* nos da tres tonos mayores que se suceden por intervalos de quintas ascendentes, pero ello produce una cierta monotonía, por lo cual es preferible atenerse a la *segunda fórmula,* en la cual tenemos un tono menor entre dos mayores, y además el primer paso modulatorio es ascendente (tercera) y el segundo, descendente (segunda).

• 4) En las tonalidades que difieren en tres o más alteraciones, el único acorde intermedio que se puede utilizar es el acorde perfecto de la *subdominante menor del modo mayor armónico* o el acorde perfecto de la *dominante mayor del modo menor armónico.*

La modulación se realiza:

1) De mayor a mayor:

a) hacia *bemoles* por intermedio del IV grado armónico del tono *anterior:*

Do-fa-Re♭.

b) hacia *sostenidos* por intermedio del IV grado armónico del tono *posterior:*

Do-mi-Si.

2) De menor a menor:

a) hacia *sostenidos* por intermedio del V grado armónico del tono *anterior:*

la-Mi sol♯.

b) hacia *bemoles* por intermedio del V grado armónico del tono *posterior:*

la-Sol-do.

EXCEPCIONES.

En la modulación del modo mayor al menor o del modo menor al mayor, y con diferencia de 3 ó 5 alteraciones, se necesitan reglas especiales:

1) Las fórmulas para la modulación de un tono mayor al menor del mismo nombre y viceversa *(Do-do* y *la-La)* exigen procedimientos especiales; siendo la tónica de ambas tonalidades la misma, es necesario agregar un nuevo tono en esta fórmula, de la siguiente manera: antes de modular al tono posterior hay que pasar por su tono relativo:

1) *Do — (fa-Mi♭) — do.*

2) *la — (Mi-fa♯) — La.*

Deben usarse exclusivamente estas fórmulas.

2) La modulación de un tono mayor a un tono menor colocado una segunda mayor más bajo *(Do-si♭)* y de un tono menor a un tono mayor colocado una segunda mayor más alto *(la-Si)* exige que el bajo proceda por intervalos de cuarta o de quinta:

1) *Do* $\frac{}{4}$ *(Fa)* $\frac{}{4}$ *si♭.*

2) *la* $\frac{}{5}$ *(Mi)* $\frac{}{5}$ *Si.*

para esto es preferible la modulación dirigiéndose primero a los tonos relativos de los nuevos tonos:

1) *Do — (fa-Re♭) — si♭.*

2) *la — (Mi-sol♯) — Si.*

o bien a los tonos relativos de los tonos anteriores:

1) *Do — (la-Fa) — si♭.*

2) *la — (Do-mi) — Si.*

Problemas. — Componer fórmulas de modulación a partir de los tonos de *Do* y *la* a todos los tonos del 2º grado de vecindad, evitando que el bajo se mueva por intervalos de cuartas y quintas justas en la misma dirección.

MODULACIÓN PERFECTA.

§ 59. — La modulación perfecta se produce cuando, al modular al nuevo tono, se pasa por todos los tonos de la fórmula dada.

Ejemplos de modulación perfecta hacia las tonalidades del 2º grado de vecindad:

Do — (la) — Mi

Do — (Fa) — sol

Do — (fa — Mi♭) — do

la — (Do) — fa

la — (Fa) — Si♭

la — (Mi — fa♯) — La

Problemas:

a) Componer modulaciones hacia los diversos tonos del 2º grado de vecindad, en redondas y sin división en compases, como en los ejemplos anteriores.

b) Componer frases de ocho compases en distintos ritmos, modulando hacia los tonos del 2º grado de vecindad.

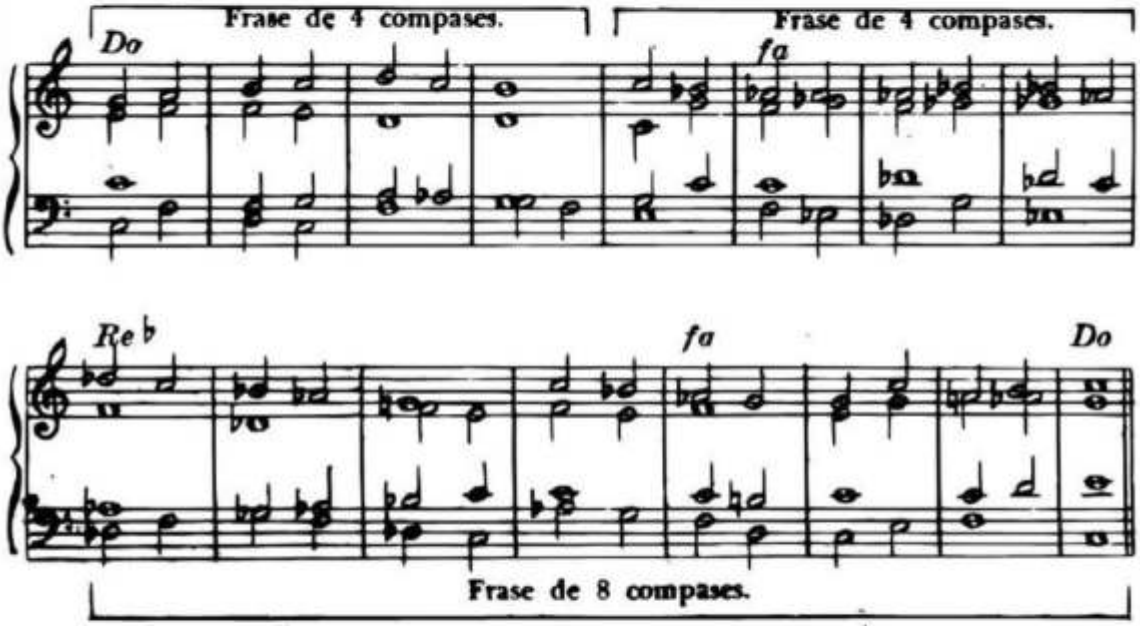
Advertencia. — Antes de la modulación hacia los cuatro bemoles, del mayor al menor *(Do-fa)*, y después de la modulación hacia los cuatro sostenidos, del menor al mayor *(la-Mi)*, es mejor no servirse de modulaciones pasajeras a los tonos del II grado y de la subdominante mayor *(Do-re; Do-Fa)*, *(Mi-fa♯ ; Mi-La)*, porque desviarían el sentido de la tonalidad y, en general, evitar acordes contradictorios o diferentes entre sí (véase § 56, *advertencia*). Todas estas tonalidades deben estar, en lo posible, bien determinadas.

c) Componer períodos de dieciséis compases, divididos en dos partes, con modulaciones a los tonos del 2º grado de vecindad:

I parte. — Frase de ocho compases.
II parte. — Dos frases de cuatro compases (para volver al tono primitivo), o también:
I parte. — Dos frases de cuatro compases.
II parte. — Frase de ocho compases (para volver al tono primitivo).

EJEMPLO:

Do-Re♭ -Do.



MODULACIÓN IMPERFECTA.

§ 60. — En vez de modular al tono intermedio, como indicaría la fórmula, se pasa directamente a su acorde perfecto de tónica, como si se hubiese llegado a esa tonalidad pero sin establecerse en ella.

Ejemplos de modulación imperfecta:

Do – Mi ♭

la – si

Problemas. – Componer modulaciones imperfectas, en redondas y sin división en compases.

TONALIDADES LEJANAS.

§ 61. – 1) A excepción de los tonos pertenecientes al 1er. y 2º grados de vecindad de una tonalidad dada, todos los demás tonos se llaman *lejanos*. La modulación hacia ellos se realiza por intermedio de los tonos vecinos.

Las fórmulas para estas modulaciones pueden ser varias:

1) *Do* $\frac{}{4}$ (*fa* $\frac{}{3}$ *Re*♭) $\frac{}{2}$ *mi*♭ } Bien.
2) *Do* $\frac{}{2}$ (*re* $\frac{}{3}$ *Si*♭) $\frac{}{4}$ *mi*♭ }
3) *Do* $\frac{}{4}$ (*Fa* $\frac{}{4}$ *Si*♭) $\frac{}{4}$ *mi*♭ } Mal
4) *Do* $\frac{}{4}$ (*fa* $\frac{}{4}$ *si*♭) $\frac{}{4}$ *mi*♭ } (saltos de cuartas en el bajo).

Para componer fórmulas de modulación hacia los tonos lejanos se observan las siguientes reglas:

a) *Modulando de los tonos con sostenidos hacia los de bemoles.* Es preciso distinguir dos casos: partiendo de un tono *mayor* debe modularse súbitamente a la tonalidad de la subdominante menor (IV grado armónico); partiendo de un tono *menor* se debe usar el mismo procedimiento, modulando primero al tono relativo o a uno de los tonos mayores vecinos, por ejemplo:

1) *Si – mi – Do – re – Si*♭ .

2) *do*♯ *– Mi – la – Fa – Si*♭ , o bien *do*♯ *– La – re – Si*♭ .

b) *Modulando de los tonos con bemoles hacia los de sostenidos.* Aquí también se presentan dos casos: si se parte de un tono *menor* es preciso modular súbitamente a la tonalidad de la dominante ma-

yor (V grado armónico); partiendo de un tono *mayor* se debe modular previamente al tono relativo o a uno de los tonos menores vecinos, por ejemplo:

1) *si* ♭ — *Fa* — *la* — *mi*.

2) *La* ♭ — *fa* — *Do* — *la* — *Mi*, o bien *La* ♭ — *do* — *Sol* — *la* — *Mi*.

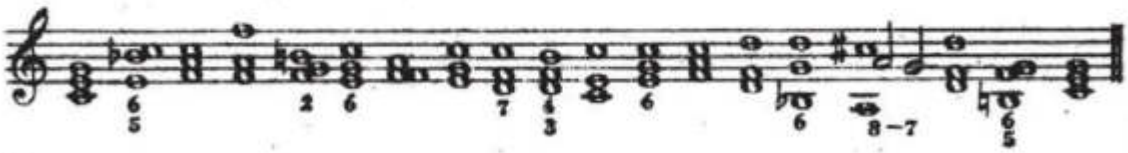
Problema. — Componer y ejecutar modulaciones a los tonos lejanos sin división en compases.

PEDAL.

§ 62. — 1) Se llama *pedal* una nota más o menos prolongada en el bajo, mientras se mueven sobre ella las tres voces superiores.

2) Las partes superiores proceden según las reglas del enlace a tres voces. En los acordes *incompletos* de tres voces se omite de ordinario la quinta, a menos que no sean acordes en posición melódica de quinta y que ésta no se encuentre en la voz inferior como, por ejemplo, el acorde de tercera y cuarta, en cuyo caso, para mantener el equilibrio en el movimiento de las voces, se omite la fundamental.

Ejemplo del movimiento a tres voces:



3) El pedal puede estar formado por la dominante o por la tónica. En el primer caso es el bajo del acorde de cuarta y sexta de la cadencia, el cual se prolonga y termina con la armonía de la dominante que resuelve en el acorde perfecto de tónica. En el segundo caso es el bajo del acorde perfecto de tónica que se prolonga y termina con las cadencias auténtica o plagal en las tres voces superiores.

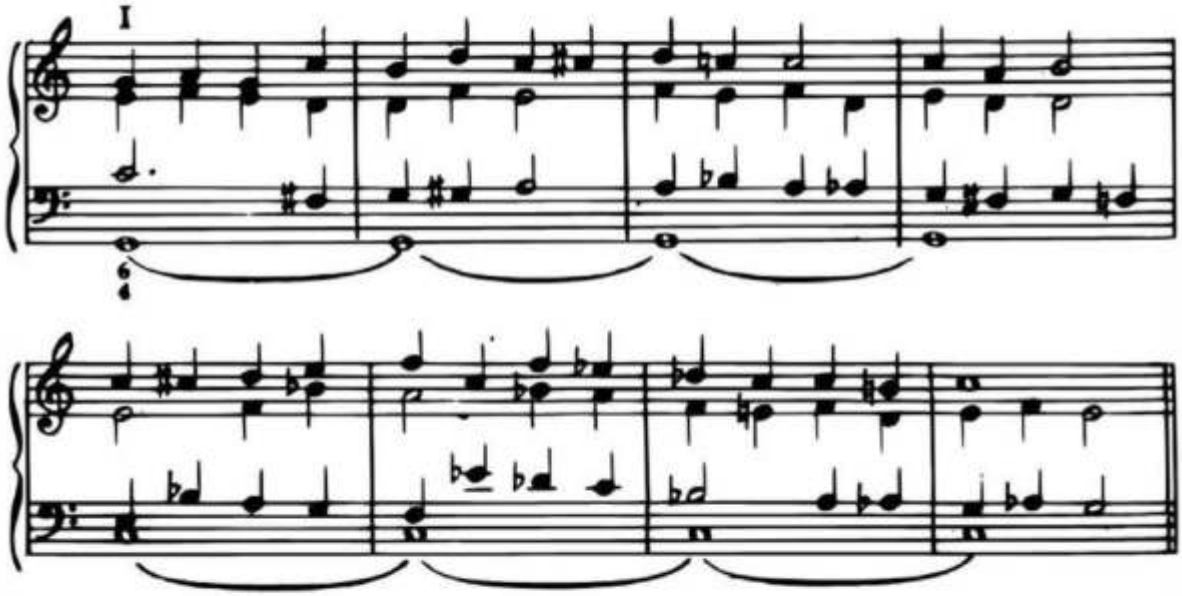
4) El pedal debe comenzar siempre en el tiempo fuerte del compás; el pedal de tónica puede seguir inmediatamente al de dominante.

5) El pedal admite sobre sí no sólo los diversos acordes tonales, sino también algunas modulaciones pasajeras. * Si el pedal se prolonga, las modulaciones pasajeras se hacen necesarias.

6) En el modo *mayor* (por ejemplo en tono de *Do*) el pedal sobre la dominante *(Sol)* admite modulaciones pasajeras a todos los

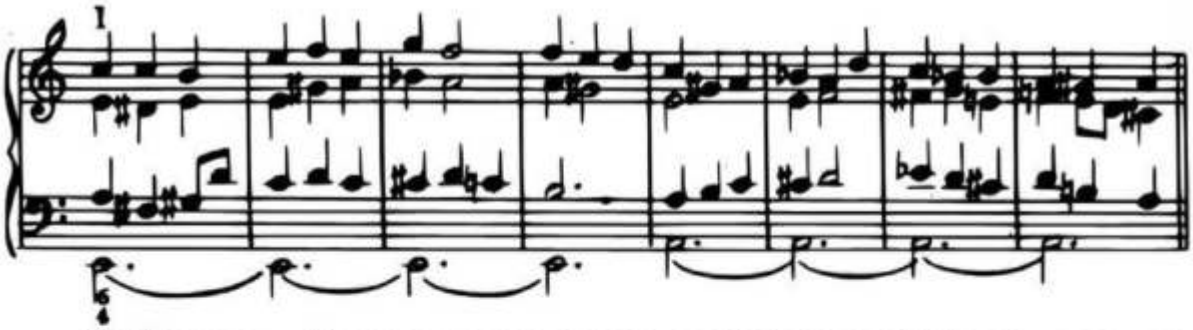
tonos del 1er. grado de vecindad: *re, mi, Fa, fa, Sol, la;* el pedal de tónica *(Do)* admite modulaciones pasajeras en los tonos menor y mayor de la subdominante y en todos los del 1er. grado de vecindad de este último tono: *fa, Fa, sol, la, Si* ♭, *si* ♭, *re,* etc.

EJEMPLO:



7) En el modo *menor* (por ejemplo en tono de *la*) el pedal de dominante *(Mi)* admite las modulaciones pasajeras a los tonos del V y IV grados, *Mi* y *re,* y el pedal de tónica *(la)* admite modulaciones pasajeras al tono de la subdominante y al tono del IV grado de este último, *re* y *sol.*

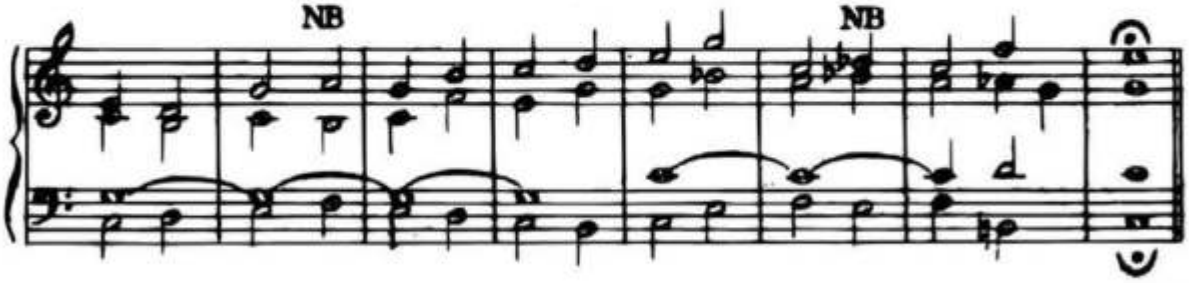
Nota. — El pedal de tónica del modo menor termina frecuentemente con el acorde perfecto mayor:



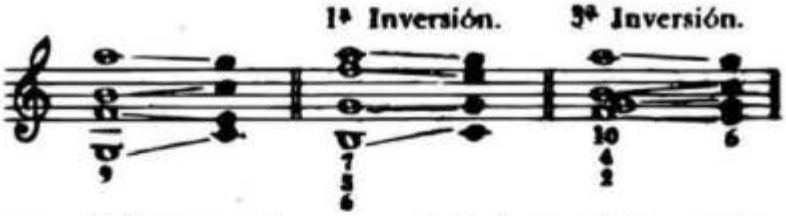
Problemas. — Componer pequeños preludios modulantes con pedal, primero de dominante y luego de tónica, con el cual se realizará la conclusión.

§ 63. — *Apéndice.* — 1) La dominante y la tónica pueden prolongarse como pedales también en las voces superiores e intermedias. En

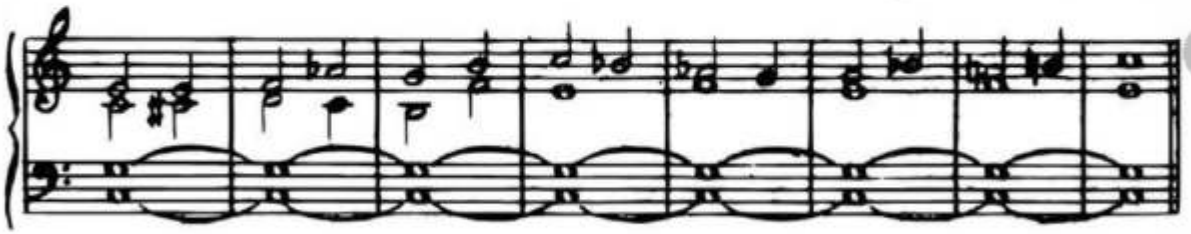
estos casos constituyen sonidos comunes a varios acordes y raramente son admitidas combinaciones muy disonantes.



2) Los acordes señalados con las letras NB son acordes de séptima de sensible introducidos sobre pedal y algunos se consideran como inversiones del acorde de novena sin la quinta (véase § 42, *apéndice*):



3) Existe también un tipo especial de pedal, en las dos voces inferiores, prolongando simultáneamente la tónica y la dominante:



CAPITULO IV

FIGURACION MELODICA.

La figuración melódica abarca:

1) Notas de paso, 2) notas auxiliares o de adorno, 3) retardos.

NOTAS DE PASO.
Nociones generales.

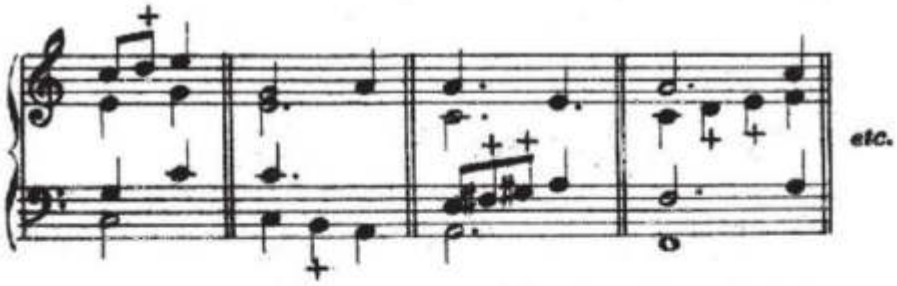
§ 64. — Se llaman *notas de paso* aquellos sonidos que se encuentran en la parte débil o en momentos débiles del compás y que tienden a rellenar los espacios existentes entre dos sonidos de un mismo o de diferentes acordes; es esto una consecuencia del movimiento gradual de las voces. Según el género de las escalas a las cuales pertenecen las notas de paso, éstas se clasifican en *diatónicas* y *cromáticas*.

NOTAS DE PASO DIATÓNICAS.

§ 65. — 1) En un intervalo de tercera entre dos sonidos puede ser colocada una nota de paso diatónica; en un intervalo de cuarta, dos.

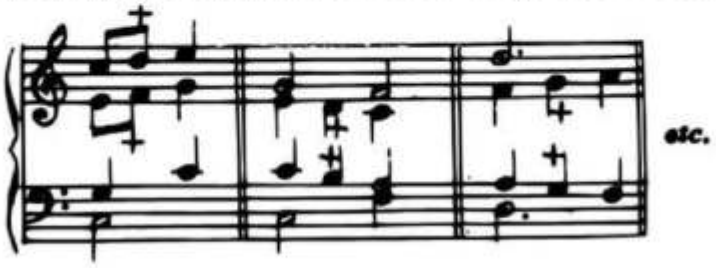
2) Las notas de paso diatónicas tienen su origen en las escalas *mayor natural* y *menor melódica*.

3) Las notas de paso que se hallan en una sola voz se denominan *simples;* si se encuentran en dos, tres o más voces simultáneamente se llaman *dobles, triples, etc.*

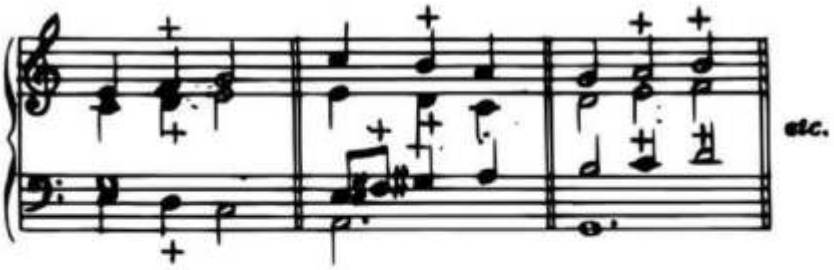


4) Las notas de paso no suprimen las relaciones prohibidas.

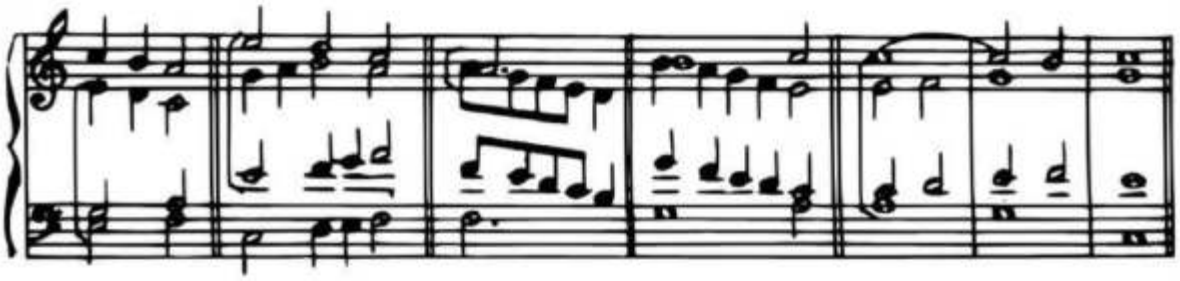
5) Las notas de paso dobles deben formar procedimientos de terceras o sextas paralelas, o bien hallarse en movimiento contrario:



6) Si se trata de notas de paso triples, dos voces proceden por terceras o sextas paralelas y la tercera voz toma un movimiento contrario a las otras dos. Alguna vez las tres voces se mueven en la misma dirección formando acordes de sextas paralelas:



7) En una sucesión de acordes en los cuales se ha cuidado de efectuar las duplicaciones correctamente, resulta difícil, con frecuencia, introducir notas de paso; en tales casos se pueden usar duplicaciones diferentes:



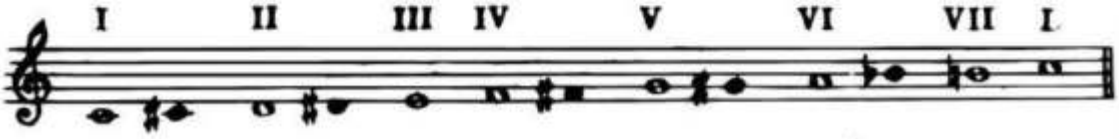
8) Las notas de paso más bellas son aquellas que forman cualquier acorde accidental; por ejemplo, la séptima y la novena de paso.

Nota. — Conviene prestar atención a las bellas notas de paso en dos voces que se producen entre los acordes de quinta y sexta y de tercera y cuarta, * y también entre los acordes de segunda y de tercera y cuarta:

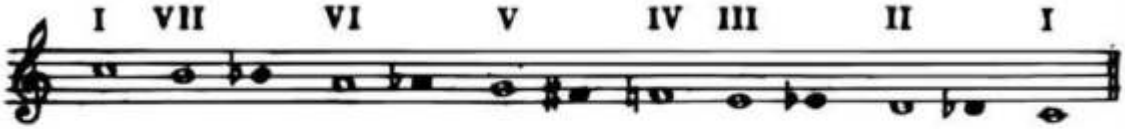
NOTAS DE PASO CROMÁTICAS.

ESTRUCTURA DE LAS ESCALAS CROMÁTICAS.

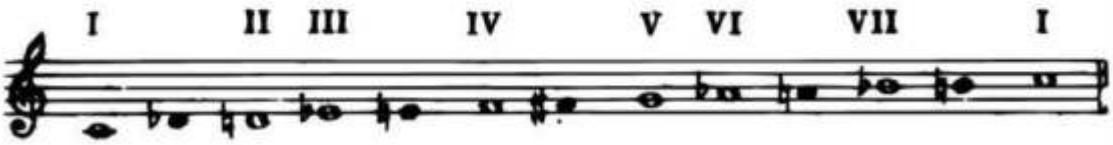
§ 66. — 1) En el *modo mayor*. Para formar una escala cromática ascendente se alteran con sostenidos todos los grados de la escala diatónica natural, a excepción del VI grado, en vez del cual se baja el VII grado:



Para formar una escala cromática descendente se alteran con bemoles todos los grados de la escala natural, a excepción del V grado, en vez del cual se sube el IV grado:



2) En el *modo menor*.[1] Una escala cromática ascendente se escribe como su relativa mayor (*do* como *Mi♭*):



Una escala cromática descendente se escribe como la escala mayor del mismo nombre (*do* como *Do*):

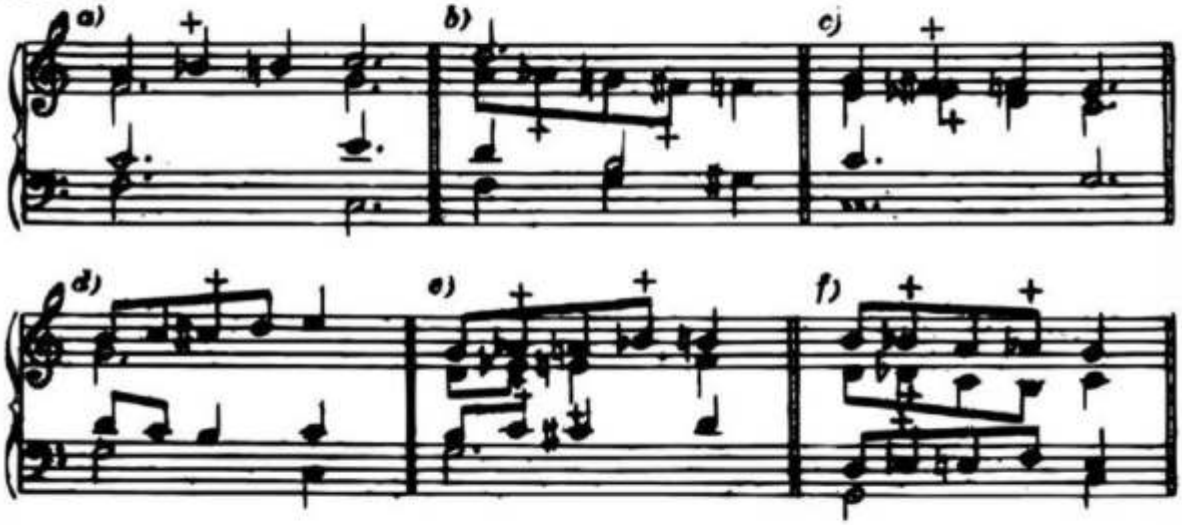
• En algunos casos (en notas de paso cromáticas dobles y triples) se prefiere usar, en oposición a la teoría, una escritura clara para la lectura (véase ej. *c, d, e*).

---

[1] Para formar una escala cromática ascendente se alteran con sostenidos todos los grados de la escala natural menos el I grado, en vez del cual se baja el II grado. Para formar una escala cromática descendente se alteran con bemoles todos los grados de la escala natural menos el I (octava) y VII grados, en vez de los cuales se sube el VII y VI grados, respectivamente. — (Nota de los traductores.)

NOTAS DE PASO CROMÁTICAS SIMPLES, DOBLES, ETC.

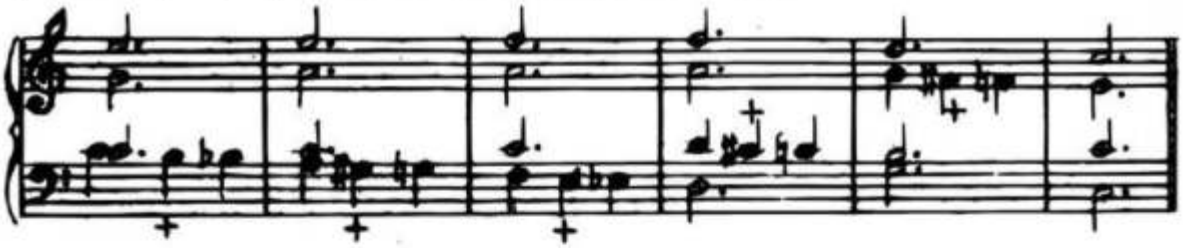
§ 67. — 1) Las notas de paso cromáticas pueden usarse, no sólo entre dos sonidos distantes entre sí el intervalo de un tono, sino también entre las notas de paso diatónicas. Pueden existir en una o más voces simultáneamente, y también ligadas a las notas de paso diatónicas:



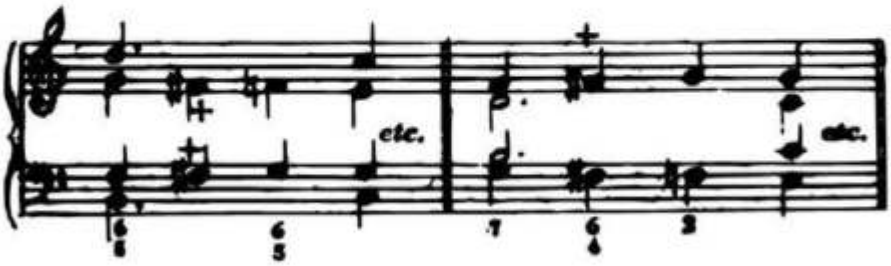
2) Un sonido cromáticamente alterado no debe existir junto al mismo sonido no alterado en otra voz.

El 1er. caso puede utilizarse en ciertas oportunidades.

Nota. — Las mejores notas de paso cromáticas son aquellas que preceden a la séptima de paso, especialmente en el compás ternario:

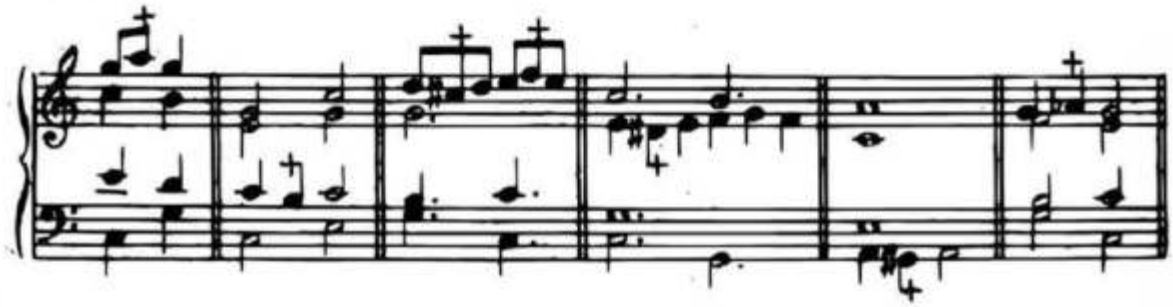


así también las notas de paso cromáticas simultáneas en dos voces, mientras la séptima pasa de una voz a otra:



NOTAS AUXILIARES O DE ADORNO.

§ 68. — 1) Se llaman notas auxiliares o de adorno aquellos sonidos que, extraños al acorde, se encuentran entre dos repeticiones de un sonido, en el tiempo débil o en momentos débiles del compás y se hallan distantes una segunda inferior o superior respecto del sonido real; de acuerdo a lo antedicho, se distinguen como *inferiores* y *superiores*.



2) Las notas de adorno distan de sus sonidos principales (del acorde) un tono o un semitono, según la escala diatónica; • en el primer caso, cuando distan un tono, pueden ser acercados a la nota real mediante una alteración ascendente o descendente.

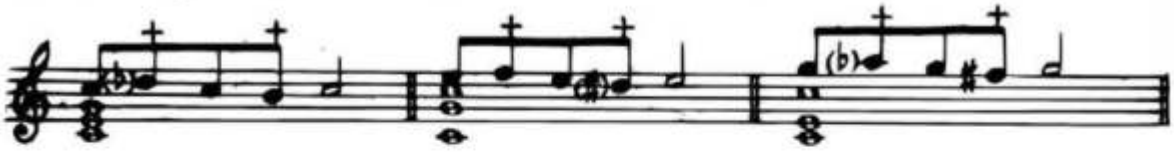
3) Este cambio cromático, en algunos casos, puede ser considerado obligatorio y está condicionado a las siguientes reglas:

a) *En el acorde perfecto mayor:*

La fundamental debe distar un tono o un semitono de la nota de adorno superior; un semitono de la inferior.

La tercera debe distar un semitono de la nota de adorno superior; un tono o un semitono de la inferior.

La quinta debe distar un tono o un semitono de la nota de adorno superior; un semitono de la inferior.



b) *En el acorde perfecto menor:*

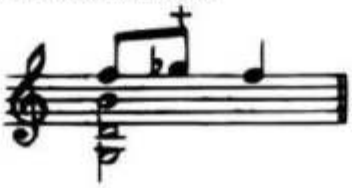
La fundamental debe distar un tono de la nota de adorno superior; un semitono de la inferior.

La tercera debe distar un tono de la nota de adorno superior; un semitono de la inferior.

La quinta debe distar un semitono de la nota de adorno superior; un tono o un semitono de la inferior.

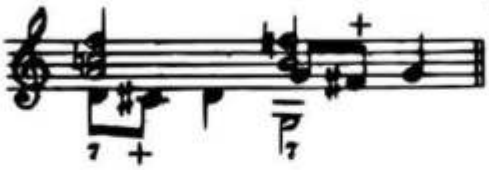
El sonido auxiliar colocado a un tono de la séptima del acorde no admite la alteración descendente:

No admitido:



4) Los sostenidos o bemoles que alteran las notas auxiliares, no siempre producen una modulación; un ejemplo de esto lo tenemos en el acorde de séptima:

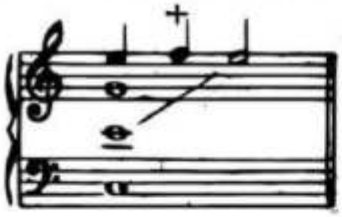
Bien:



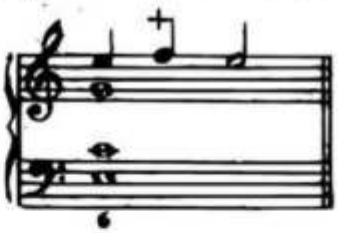
en el cual el mismo sonido alterado y no alterado existen simultáneamente.

5) Los sonidos auxiliares, superiores o inferiores, son admitidos también cuando en el acorde se duplican sus notas principales, las cuales deben encontrarse a una distancia no inferior a la octava; una excepción la constituyen las terceras, cuya duplicación sólo se permite en presencia de la nota de adorno superior, y en la primera inversión:

Mal:

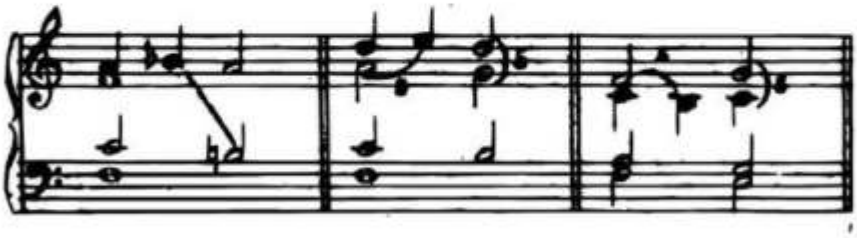


Admitido:

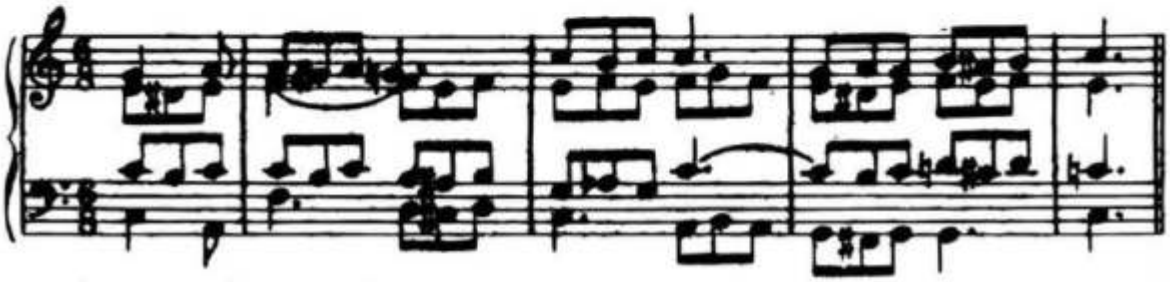


6) Deben evitarse las falsas relaciones y las quintas paralelas:

Mal:



7) Los sonidos auxiliares simultáneos en dos voces requieren un procedimiento por terceras o sextas paralelas, o bien tomar un movimiento contrario; si se encuentran en tres voces simultáneamente, siguen el mismo procedimiento formando frecuentemente acordes de sexta paralelos:



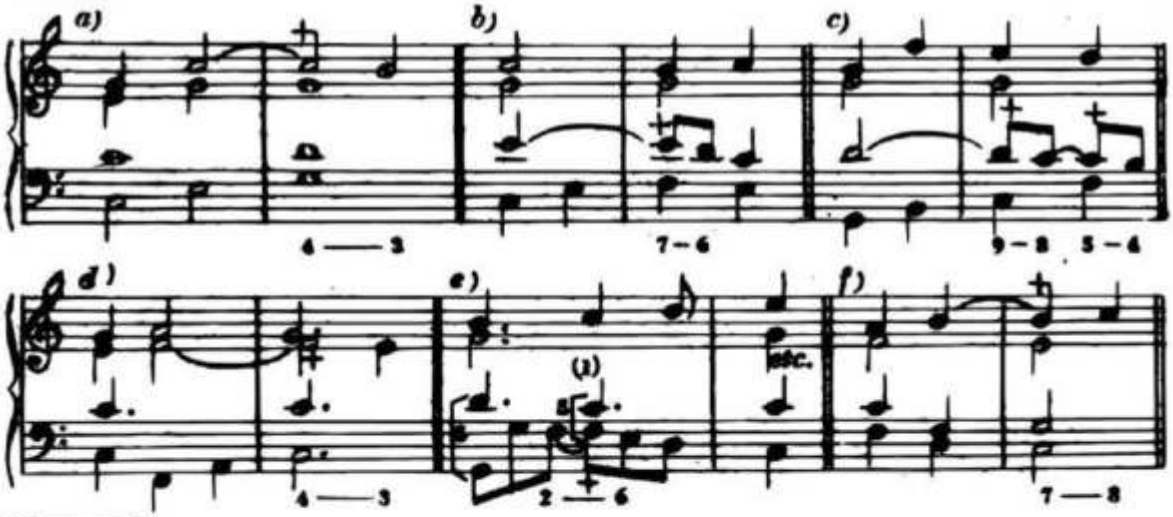
Los sonidos auxiliares complejos forman, a menudo, combinaciones extrañas de sonidos que *semejan* a acordes.

RETARDOS.

Normas generales.

§ 69. — 1) Si una voz, en su movimiento gradual y en la sucesión de un acorde a otro, se detiene y se prolonga sobre el segundo acorde, se produce el llamado retardo. Según el movimiento de las voces el retardo puede ser *ascendente* y *descendente*.

El retardo debe encontrarse siempre en el tiempo fuerte del compás; la *preparación*, en el tiempo débil o fuerte del compás precedente; la *resolución*, generalmente, en el tiempo débil del mismo compás del retardo. En el compás ternario la resolución se efectúa en el tercer tiempo y, a veces, en el segundo, cuando en el tercero hay un nuevo acorde.



[1] Se permiten las quintas paralelas cuando la segunda quinta no pertenece al acorde.

2) El retardo debe formar un acorde disonante o una combinación accidental disonante; los retardos consonantes son poco deseables en los problemas de un alumno.

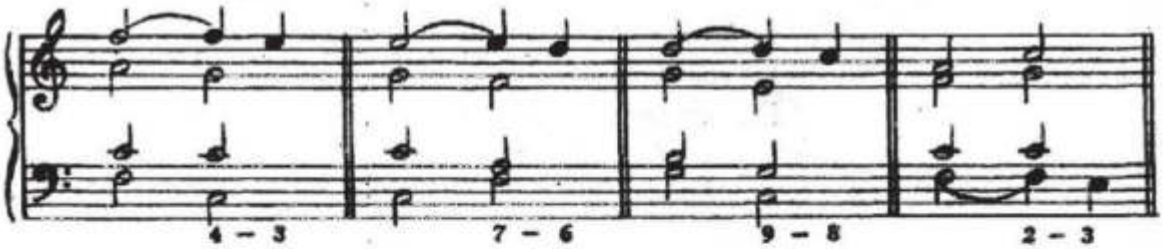
* Por eso presentamos las siguientes disonancias y sus resoluciones:

a) retardo en la voz superior:

cuarta resuelve en tercera,
séptima „ „ sexta,
novena „ „ octava (véase § 70, 2).

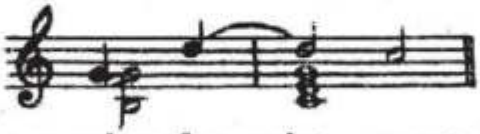
b) retardo en la voz inferior:

segunda resuelve en tercera.

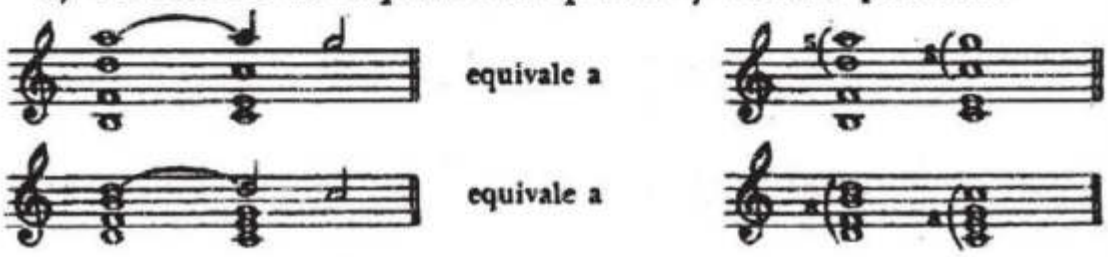


3) La nota que prepara el retardo no debe ser de valor inferior al retardo mismo:

Prohibido:



4) El retardo no suprime las quintas y octavas paralelas:

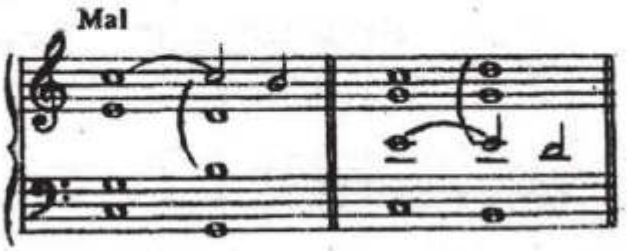


RETARDOS DESCENDENTES.

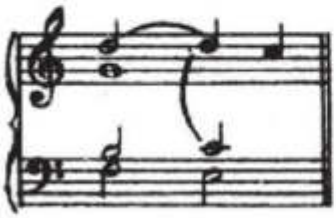
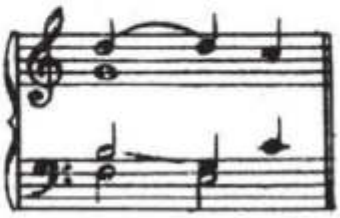
PROBLEMA Nº 27 (Bajos y cantos dados).

§ 70. – 1) En los retardos descendentes el sonido en el cual debe resolver el retardo no debe existir en otra voz del acorde, en el momento del retardo:

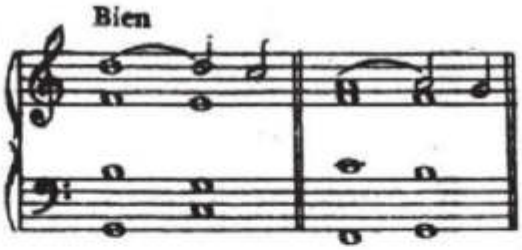
Mal



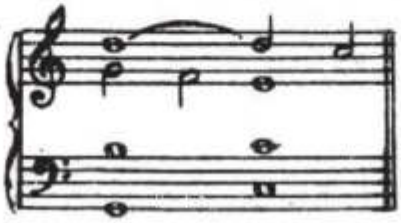
Para obtener un retardo correcto es necesario conducir el sonido que molesta a otro sonido del acorde, en el momento del retardo:

En vez de:  se debe escribir: 

2) Se exceptúa de la regla anterior el retardo de la fundamental, en una de las tres voces superiores, en los acordes perfecto y de séptima, con tal que el bajo se encuentre a distancia de novena del retardo:

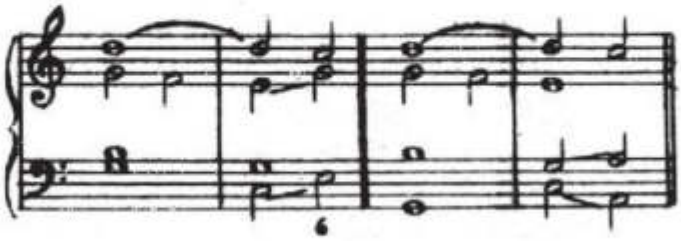


En los acordes perfectos incompletos se aplica esta excepción también al tenor:

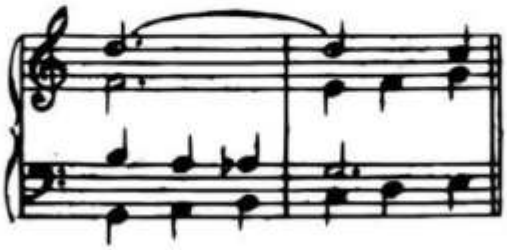


3) De las notas de paso pueden retardarse la séptima y, a veces, la novena.

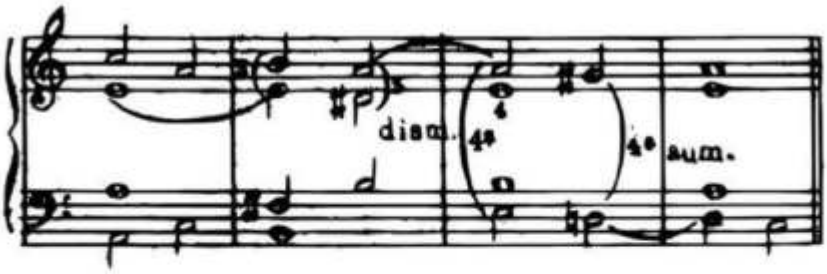
4) En el momento de la resolución del retardo las demás voces pueden encontrarse en otra posición o inversión del mismo acorde, como también pueden resolver en otro acorde, con tal que el retardo sea conducido, según las reglas precedentes de resolución, hacia un acorde consonante:



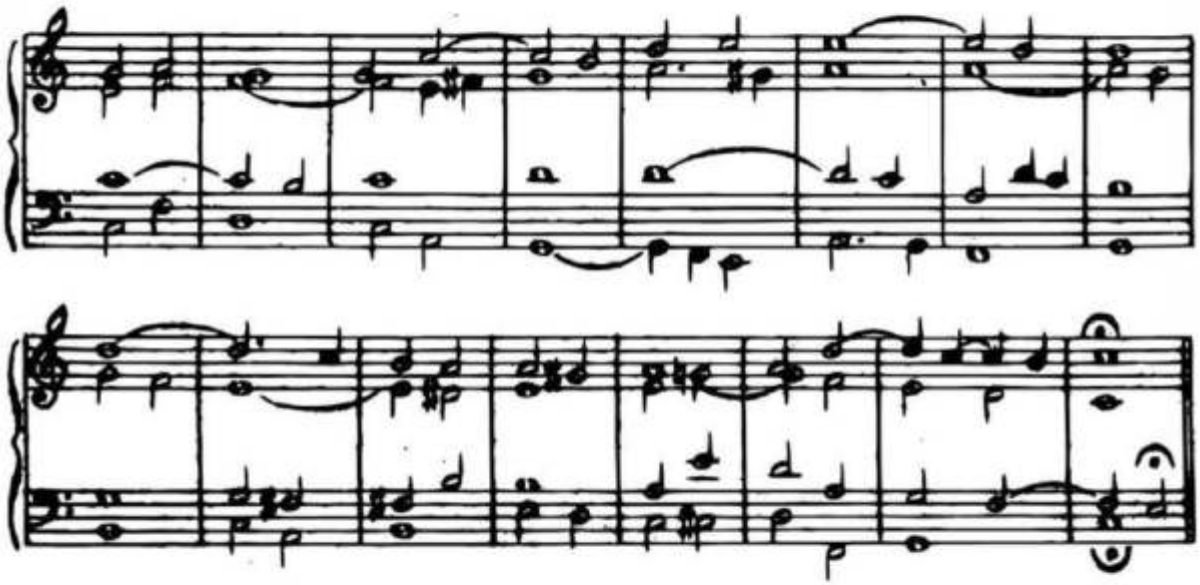
5) Durante la preparación y antes de la resolución del retardo, en las otras voces pueden usarse notas de paso:



6) Simultáneamente a la resolución del retardo, puede usarse en otra voz la séptima de dominante de paso, y en este caso se admite el procedimiento incorrecto de quintas (la primera es justa y la segunda, disminuída) y cuartas paralelas que de él resulta:



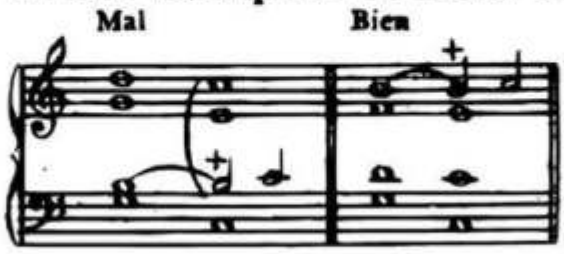
Ejemplo de armonía con retardos descendentes:



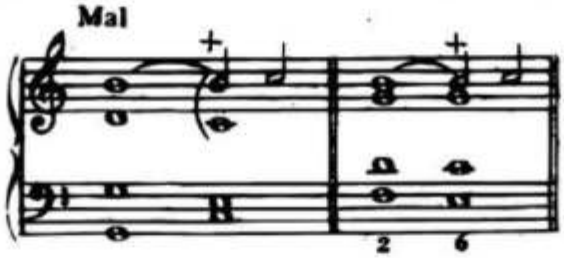
RETARDOS ASCENDENTES Y COMPUESTOS (SIMULTÁNEOS).

§ 71. — 1) Los retardos ascendentes de semitono son más bellos que los de tono; generalmente se usa el retardo ascendente de la sen

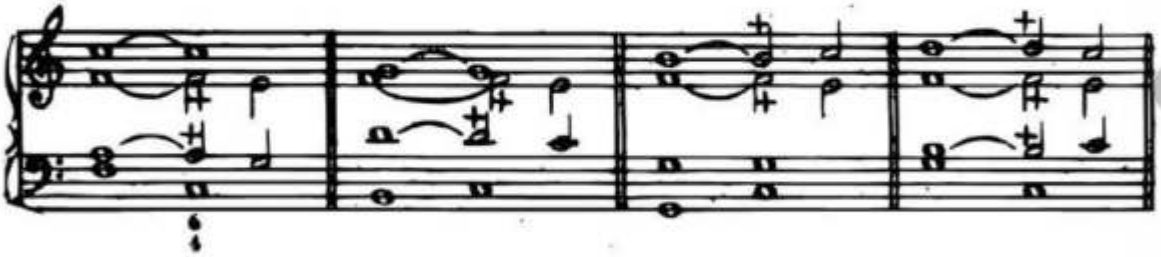
sible. El sonido sobre el cual debe resolver el retardo ascendente no se debe encontrar en otra voz superior al mismo retardo:



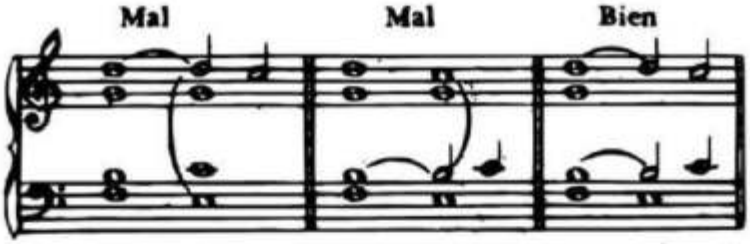
No debe encontrarse en la voz de contralto o en acordes de sexta:



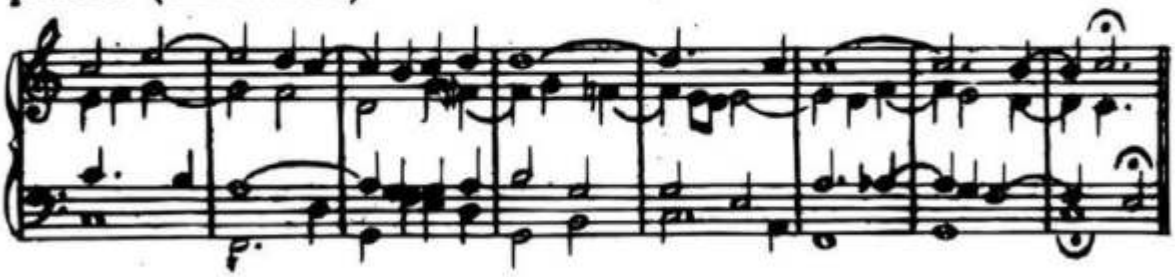
2) El retardo en dos y tres voces simultaneamente es admitido usando el procedimiento de terceras y sextas o el movimiento contrario:



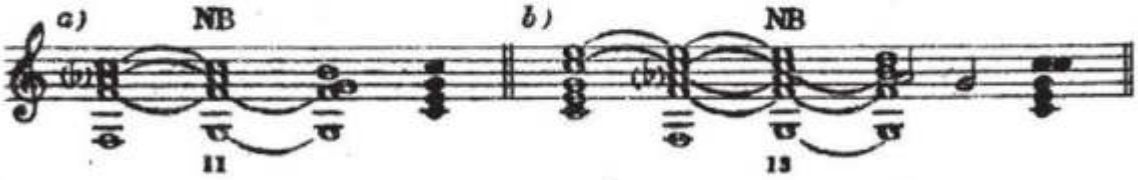
3) Algunas veces dos retardos que, aisladamente serían incorrectos, combinados pueden formar un doble retardo correcto:



Ejemplo de armonía con retardos ascendentes, descendentes y compuestos (simultáneos):



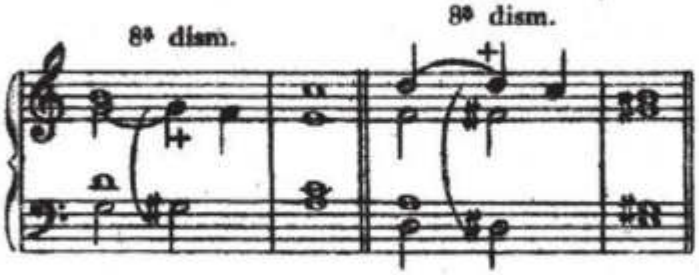
Nota. — Los retardos compuestos (simultáneos) señalados con las letras NB son considerados por algunos como acordes independientes y se llaman acordes de *undécima* (a) y acordes de *décimotercera* (b), con la tercera y la quinta omitidas.



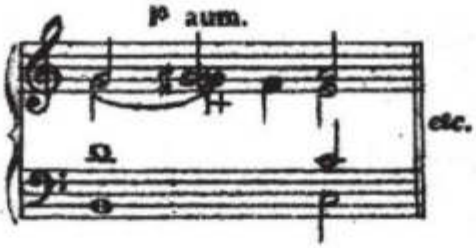
APENDICE.

RETARDO DE OCTAVA DISMINUÍDA O DE UNÍSONO AUMENTADO.

§ 72. — 1) En algunos casos, por ejemplo en la modulación cromática en el modo menor, en la cadencia evitada en el modo mayor o en la cadencia evitada en el modo menor con el sonido cromático de paso, etc., se puede formar el *retardo de octava disminuída* con el bajo en el acorde de séptima disminuída:



2) Invirtiendo la posición de las voces se puede obtener un retardo de unísono aumentado, más raramente usado:

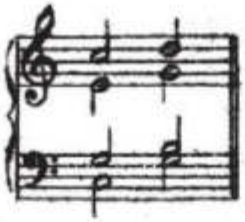


FIGURACIÓN MELÓDICA EN ESTILO SEVERO.

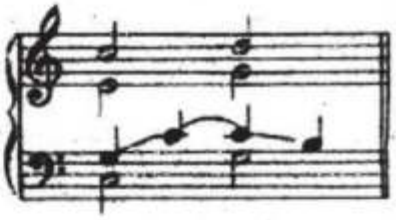
§ 73. — 1) Las notas de paso, los sonidos auxiliares y los retardos sirven para la elaboración de la melodía y para adornar las voces del simple enlace armónico. Tal elaboración de la melodía constituye la *figuración melódica*. Todas las normas hasta aquí expuestas pueden combinarse entre sí y aplicarse ya sea a una sola voz o ya a varias voces simultánemente.

2) Los *sonidos consonantes de los acordes* y las séptimas menores de los acordes de séptima, siempre que sean tomados por salto, sirven, en parte, para mantener el equilibrio del movimiento de las voces y hacen posible la formación de retardos o el empleo de notas de paso allí donde, a simple vista, parecen no tener aplicación. El procedimiento de las voces por saltos impide la formación de retardos; el movimiento equilibrado, por otra parte, no permite el empleo de notas de paso. Lo uno y lo otro se consigue con la ayuda de saltos de una de las voces hacia un sonido consonante del acorde que conviene al caso:

El retardo descendente es imposible:

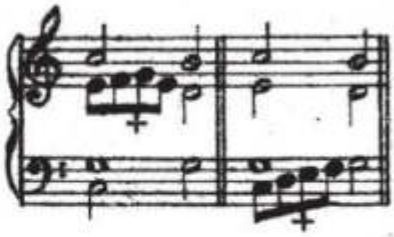


Se hace posible mediante un salto:



Las notas de paso diatónicas son imposibles:

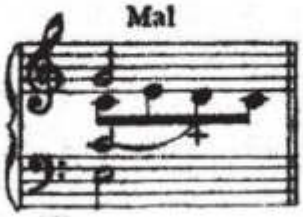
Se hacen posibles mediante el empleo de sonidos pertenecientes al acorde:



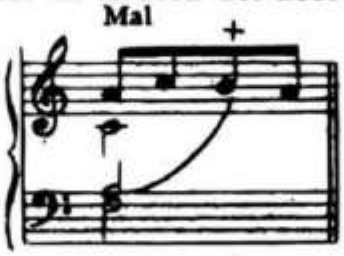
3) Las notas de paso y los sonidos auxiliares pueden usarse sobre el tiempo fuerte del compás, cuando en él no se forma un nuevo acorde:

4) El sonido en el cual debe resolver tal disonancia es admitido en otra voz simultánea a ella, siempre que se encuentre una octava más bajo:

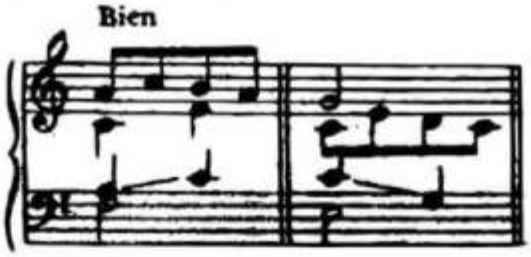
Mal



pero este sonido no debe ser la tercera del acorde:

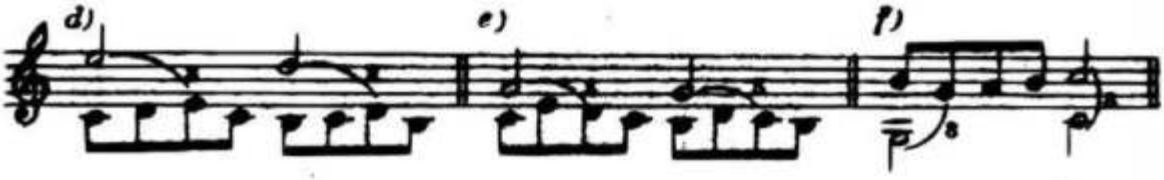


En ambos casos la voz que produce el impedimento debe ser conducida a otro sonido del acorde:

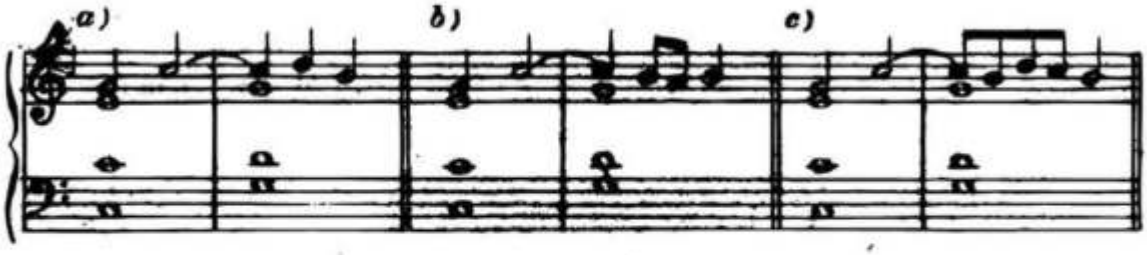


5) Los procedimientos siguientes se consideran como octavas y quintas paralelas, y son prohibidos:

Las octavas y quintas sobre los momentos débiles del compás son admitidas:

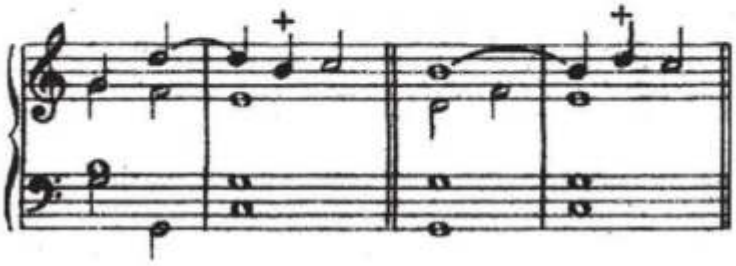


6) La voz que forma el retardo se adorna frecuentemente haciendo oír un sonido del acorde u otros sonidos auxiliares:



7) Como adorno del retardo descendente se usa también, tomado por salto, el sonido auxiliar inferior colocado un semitono más bajo

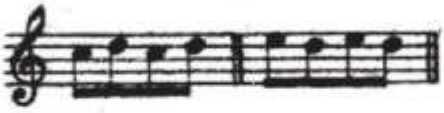
que la nota de la resolución, y en el retardo ascendente se usa el sonido auxiliar superior:



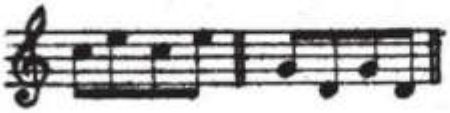
EMPLEO DE LA FIGURACIÓN MELÓDICA PARA LA ARMONIZACIÓN DE CORALES Y MELODÍAS.

§ 74. — 1) En la elaboración de la figuración melódica es preciso evitar:

a) La repetición de la nota real alternada con el sonido auxiliar:



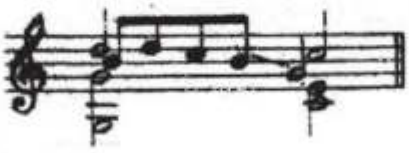
b) La repetición de dos notas reales que se alternan:



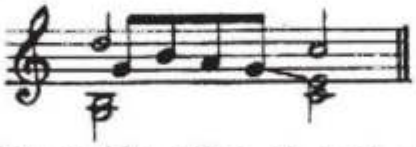
c) Que algunas notas seguidas hagan oír sólo los sonidos de los acordes, que ya forman *figuración armónica:*

d) Los saltos después de la resolución de los retardos:

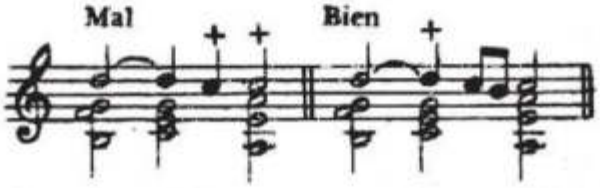
e) Los saltos de tercera descendente de la sensible de corta duración:



• En general, el salto de tercera después de una nota de corta duración, en la misma dirección y en la parte débil del compás, no es deseable, por ejemplo:



f) La repetición del sonido sobre el cual resuelve el retardo:



g) La repetición inmediata en la misma voz y sobre el tiempo fuerte del sonido que termina una frase:

2) Al armonizar un coral, éste debe dejarse intacto mientras en las demás voces se debe procurar conservar sin interrupción un movimiento dado, deteniéndolo sólo en los calderones. Se deben evitar además las notas de paso cromáticas.

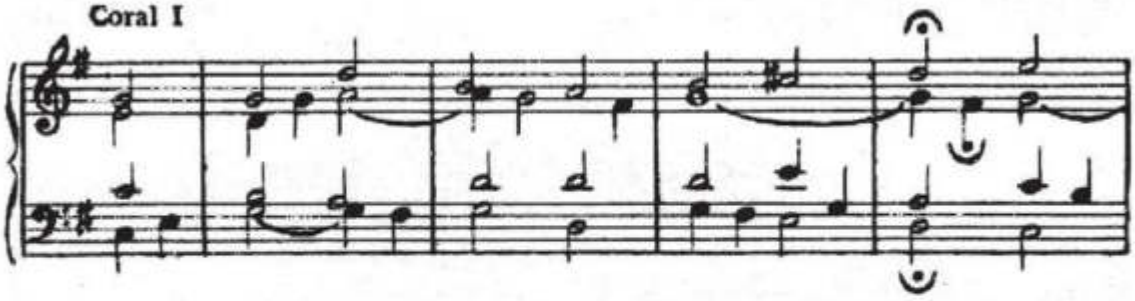
3) Al armonizar una melodía que contenga una determinada figuración melódica, es preciso, en el caso de que se interrumpa su movimiento, mantenerlo en las demás voces acompañantes.

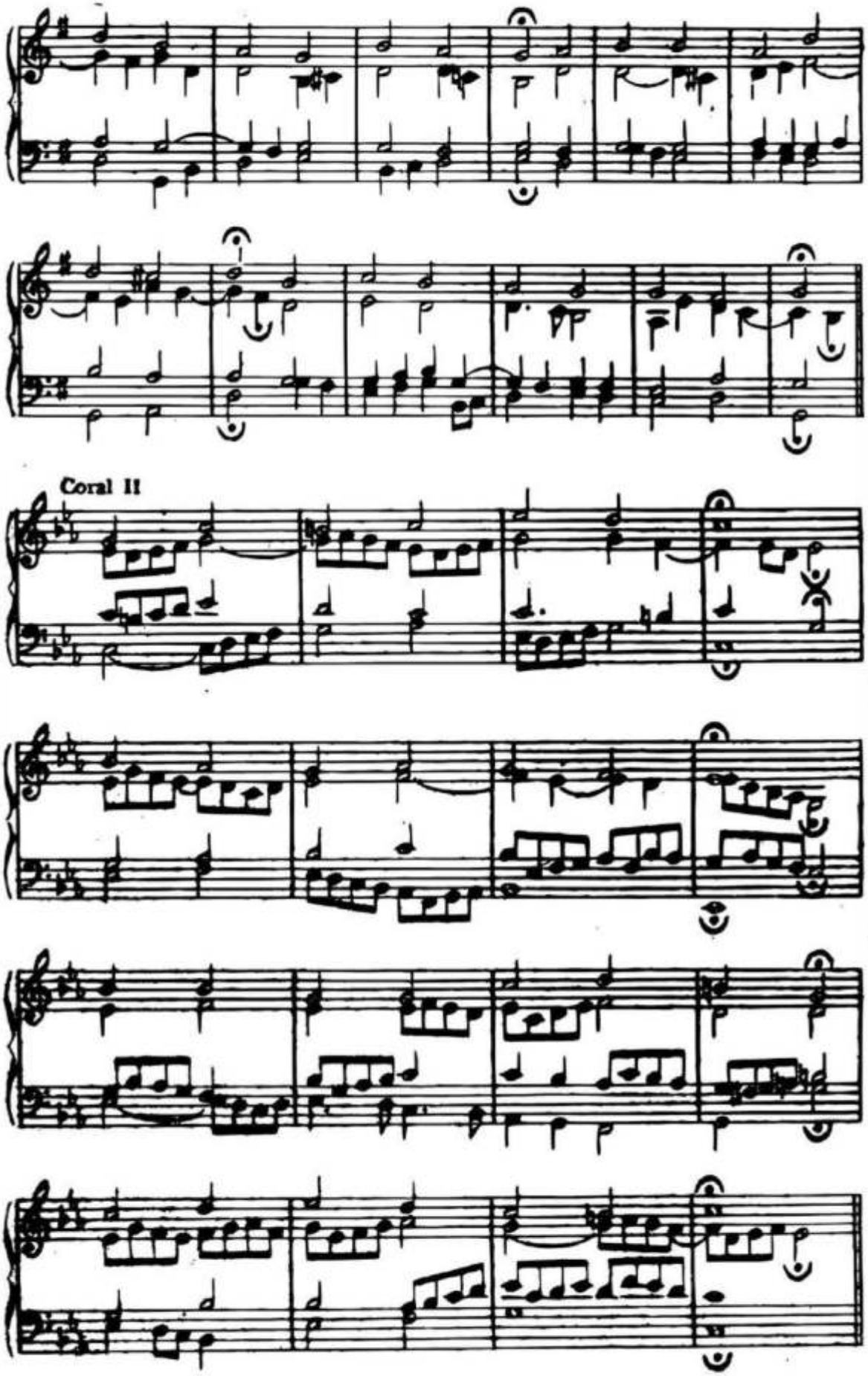
PROBLEMA Nº 28.

(Armonizar los corales dados usando en las voces inferiores las reglas expuestas para la figuración melódica).

EJEMPLOS:

Coral I

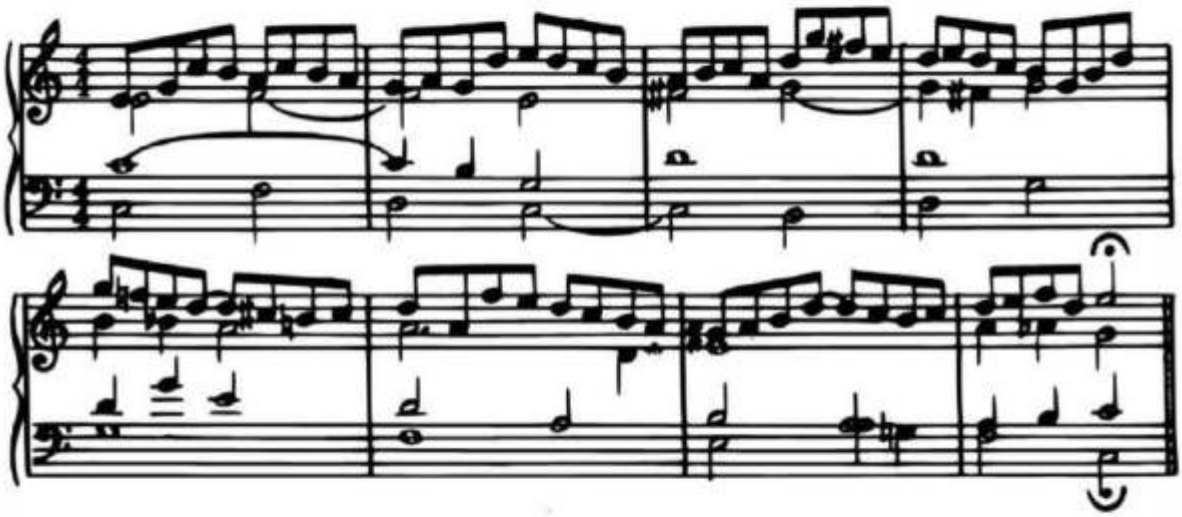



Coral II

PROBLEMA Nº 29.

(Armonizar melodías que contengan notas de paso, sonidos auxiliares y retardos).

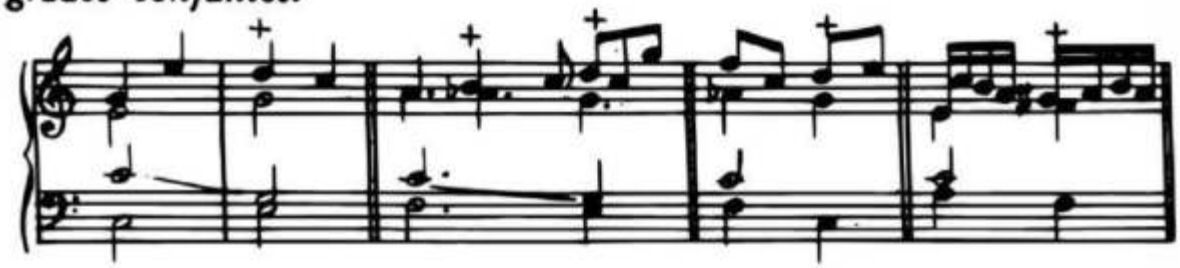
EJEMPLO:



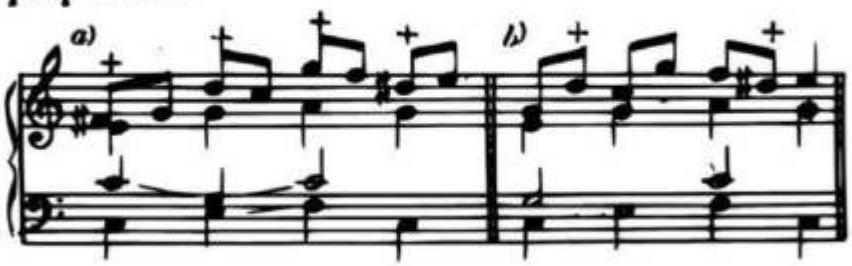
FIGURACIÓN MELÓDICA LIBRE.

§ 75. – Los principales procedimientos de la figuración melódica libre son:

1) *Las notas de paso y los sonidos auxiliares colocados sobre el tiempo fuerte del compás,* considerados como *retardos preparados por grados conjuntos:*

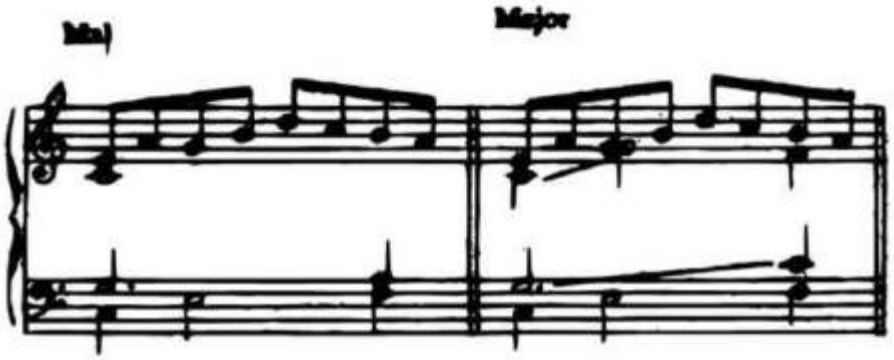


2) *Los sonidos auxiliares colocados sobre los tiempos fuertes y débiles del compás, tomados por salto;* los primeros, es decir, los colocados sobre los tiempos fuertes, son considerados también como *retardos no preparados:*



3) *El salto de un sonido auxiliar superior a otro inferior y viceversa,* si a ellos sigue el sonido principal:

Regla general. – Para todos los sonidos disonantes expuestos se observarán las reglas de los retardos ascendentes y descendentes, no permitiendo que las demás voces hagan oír sus notas de resolución, a excepción de los sonidos fundamentales colocados en el bajo y a distancia no menor de una octava. A veces se exceptúan el bajo de los acordes de sexta y los sonidos de quinta. Debido a lo antedicho, los sonidos que molestan en otras voces deben ser cuidadosamente conducidos, según ya se ha indicado mediante una línea corta en los ejemplos anteriores.



Las normas dadas se aplican especialmente para embellecer la melodía; no obstante, su utilización es posible también para las otras voces.

El problema que ponemos a continuación presenta una melodía incluyendo todos los casos antes nombrados, pero también ya con un bajo dado (el cual debe ser transportado una octava inferior); el alumno llenará las voces intermedias no empleando en ellas las reglas de la figuración melódica libre.

PROBLEMA Nº 30 (Cantos dados con bajo).

En los problemas siguientes serán dadas sólo las melodías, dejando al estudioso que encuentre por sí la armonía conveniente.

PROBLEMA Nº 31 (Cantos dados sin bajo).

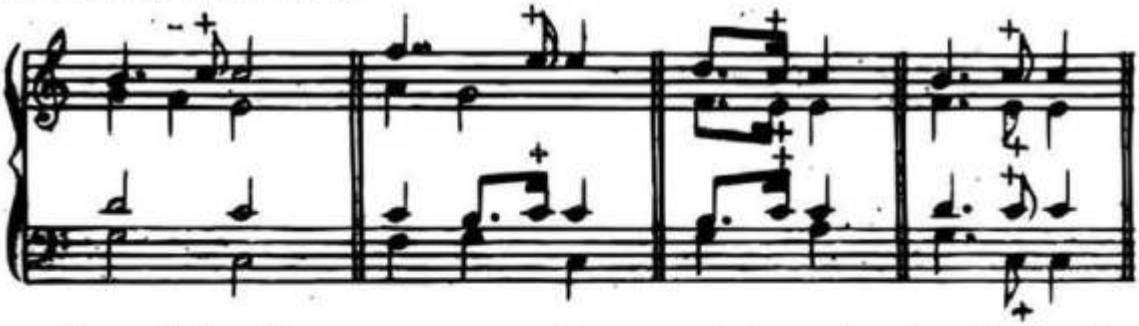
EJEMPLO:

Nota. — Las quintas paralelas que surgen del salto sobre el retardo no preparado son permitidas (véase el 1er. compás del ejemplo anterior, y también la llamada al pie de la página 100)

§ 76. — Además de los artificios que hemos estudiado en la figuración melódica libre, se consideran los siguientes:

4) La *anticipación*, la que consiste en que el sonido, que en rigor debería encontrarse sobre el momento fuerte del compás, se anticipa en la misma voz y viene, por lo tanto, a hallarse en el momento débil precedente.

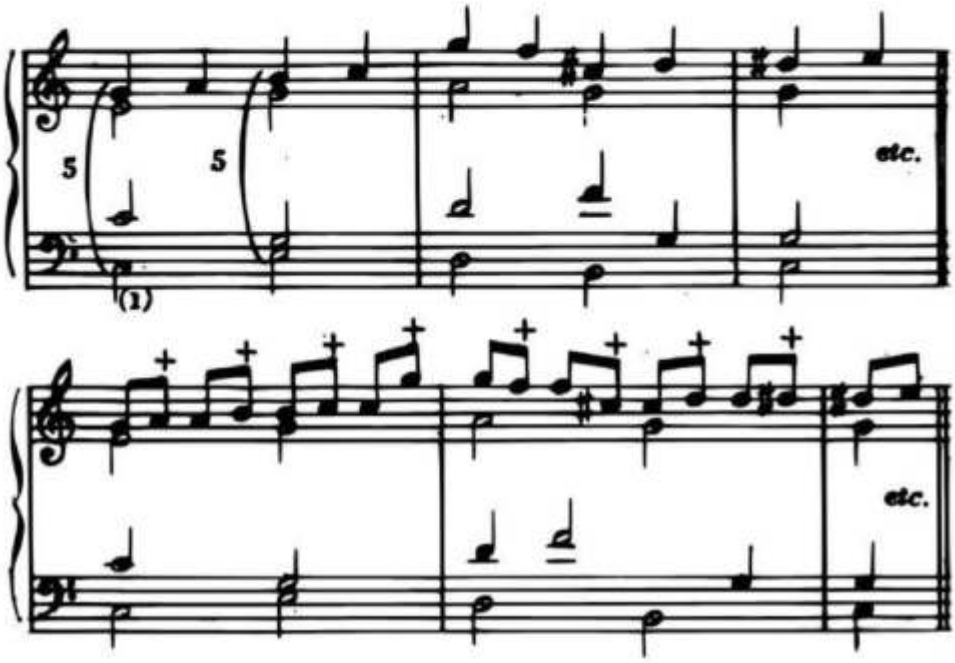
La anticipación debe tener una duración más o menos breve; puede encontrarse, antes de la nota del acorde, en una o en varias voces simultáneamente:



La anticipación se usa, generalmente, en las cadencias de conclusión. Puede también emplearse antes de las notas de paso diatónicas y cromáticas, y antes de los sonidos auxiliares y del retardo no preparado:

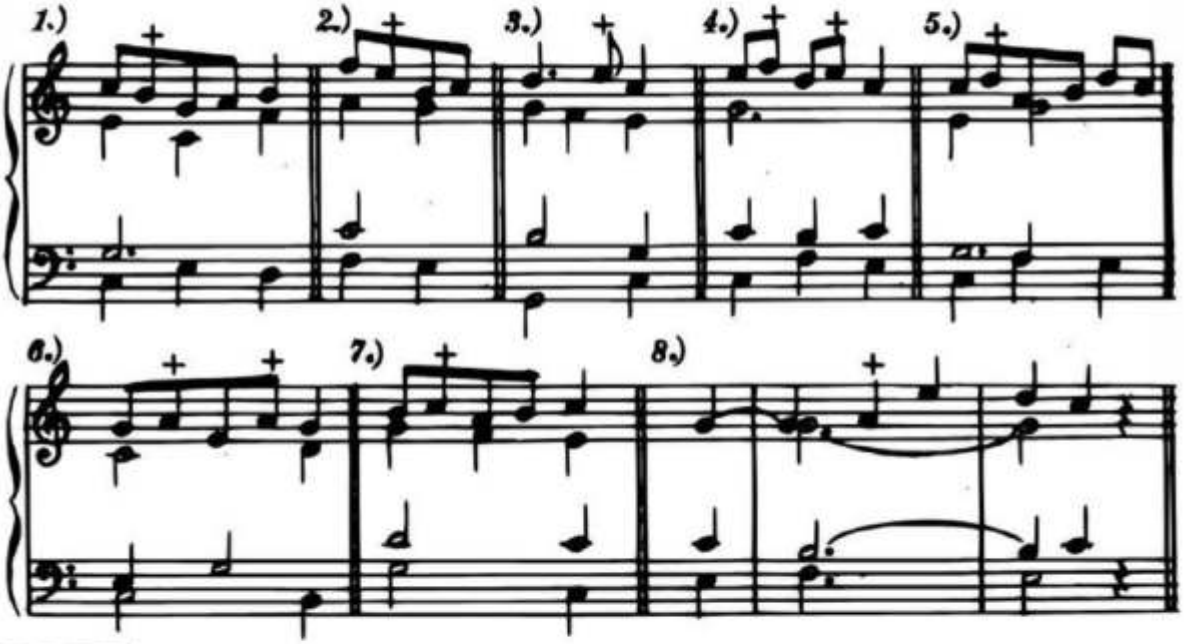
En vez de:

Se escribe:



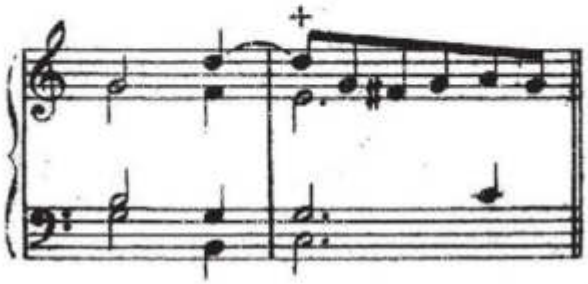
PROBLEMA Nº 32 (Cantos dados).

5) *Salto del sonido disonante.* Tales disonancias sin resolución son denominadas, a veces, notas *cambiadas,* y otras, constituyen anticipaciones. En la mayoría de los casos los saltos de estas disonancias se justifican por la omisión de una o más notas de paso, o por la *posible* existencia de la nota disonante en el acorde posterior.



[1] Las quintas paralelas entre las partes extremas se admiten en este caso, pues la segunda de ellas (mi-si) está formada por un sonido auxiliar (compárese con la nota de la pág100).

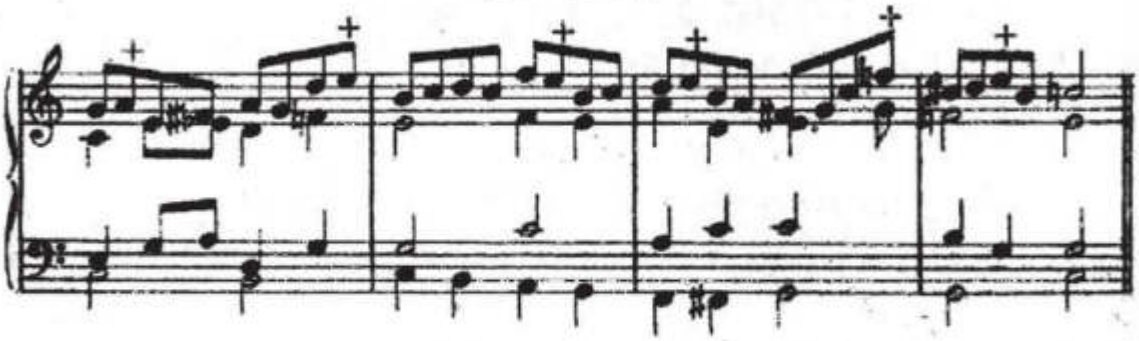
6) *El retardo preparado pero dejado por salto* (generalmente la novena):



Debemos advertir ahora que la aplicación oportuna y sensata de las normas anteriores (4, 5 y 6) presenta bastante dificultad al alumno.

PROBLEMA Nº 33 (Cantos dados con bajo).

EJEMPLO:



Recomendamos al alumno componer problemas de ocho o dieciséis compases, con melodías de movimiento uniforme o variado y basados en las normas de la figuración melódica libre.

CAPITULO V

ENARMONIAS Y MODULACIONES IMPROVISAS.

ACORDES ALTERADOS CROMÁTICAMENTE.

§ 77. — 1) Las notas de paso cromáticas forman una serie de acordes, que adquieren una importancia propia, llamados *acordes alterados.*

2) Tales acordes pueden ser agrupados en dos categorías.

A la primera categoría pertenecen acordes que no forman nuevas combinaciones y que son reconocidos solamente por la aparición de notas de paso cromáticas, sin las cuales ellos no podrían formarse; los principales son: *falso acorde de séptima de dominante* sobre el II grado de los modos mayor y menor melódico, *acorde de séptima disminuída* sobre el II grado elevado del modo mayor [1], y *acorde perfecto mayor* sobre el II grado rebajado de los modos mayor armónico y menor.

A la segunda categoría pertenecen, en cambio, acordes que, por los elementos que los componen, dan lugar a combinaciones absolutamente nuevas respecto de las examinadas hasta aquí; tales son los *acordes de quinta aumentada y de sexta aumentada.*

FALSOS ACORDES DE SÉPTIMA DE DOMINANTE Y SÉPTIMA DISMINUÍDA SOBRE EL II GRADO DE LOS MODOS MAYOR Y MENOR MELÓDICO Y SOBRE EL IV GRADO DEL MODO MENOR.

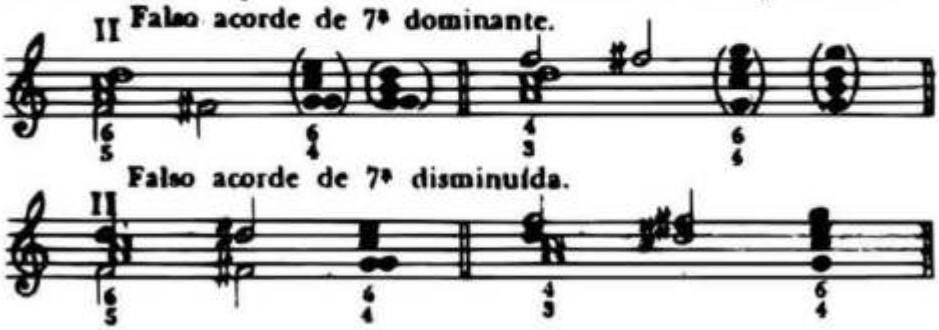
§ 78. — 1) *Falso acorde de séptima de dominante.* Se forma por la alteración ascendente, como nota de paso cromática, de la tercera del acorde de séptima sobre el II grado de los modos mayor y menor melódico, y resuelve en el acorde de cuarta y sexta del I grado o en el acorde perfecto del V grado.

2) *Falso acorde de séptima disminuída.* Deriva de la unión entre la alteración anterior y la alteración cromática de la fundamental del mismo acorde de séptima; resuelve sólo en el acorde de cuarta y sexta del I grado.

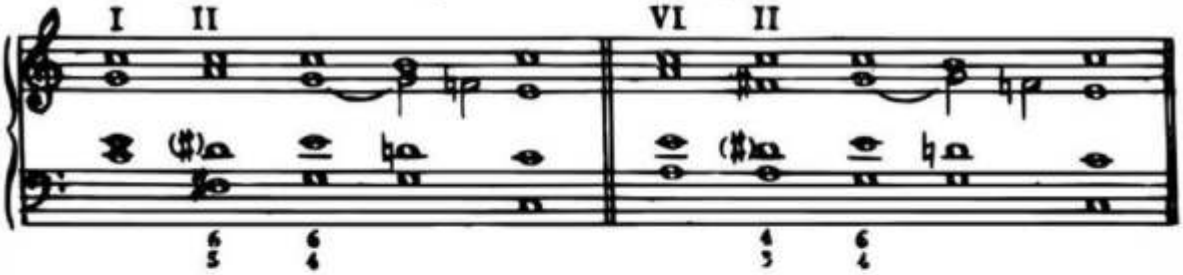
---

[1] Y también sobre el IV grado del modo menor. — (Nota de los traductores.)

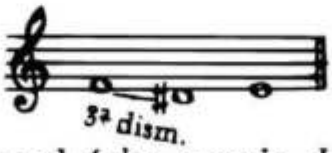
3) Ambos acordes se usan normalmente como acordes de quinta y sexta o de tercera y cuarta en las cadencias compuestas:



4) Ambos pueden usarse independientemente, y en tal caso preparados, generalmente, por los acordes perfectos del I y VI grados, y también por el acorde perfecto del IV grado:



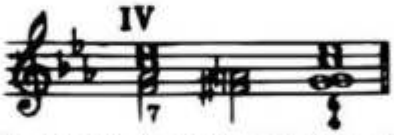
Nota. — Preparando el falso acorde de séptima disminuída con el acorde perfecto del IV grado, es necesario que una de las voces descienda una tercera disminuída:



5) En el modo menor el *falso acorde de séptima de dominante* sobre el II grado, además de la alteración cromática de la tercera, exige también la de la quinta:

Como acorde de tercera y cuarta es poco usado.

6) El *falso acorde de séptima disminuída* sobre el II grado del modo menor no existe, * pero puede ser construído sobre el acorde de séptima del IV grado con la alteración cromática de la fundamental y de la tercera [1]:



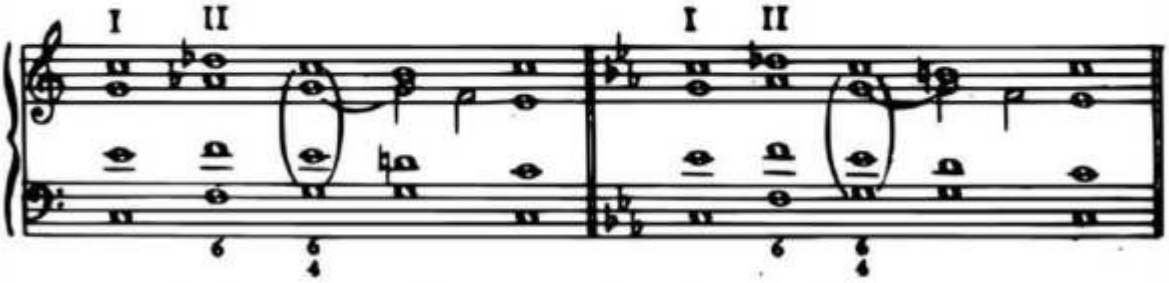
[1] Resuelve en el acorde de cuarta y sexta del I grado (véase el ejemplo correspondiente). — (Nota de los traductores.)

ACORDE PERFECTO MAYOR SOBRE EL II GRADO ARMÓNICO REBAJADO Y ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE CON LA ALTERACIÓN DESCENDENTE DE LA QUINTA.

§ 79. — 1) El *acorde perfecto mayor* surge de la alteración descendente del sonido fundamental, considerado como nota de paso cromática, en el acorde perfecto del II grado de los modos mayor armónico o menor.

2) Se usa como acorde de sexta con la tercera duplicada y resuelve en el acorde de cuarta y sexta de la cadencia o en el acorde perfecto de tónica:

3) Se usa también como acorde independiente, y en tal caso es preparado, generalmente, por el acorde perfecto del I grado en las cadencias compuestas:



Nota. — En la resolución sobre el acorde perfecto de dominante o de séptima es necesario que una de las voces descienda una tercera disminuída:

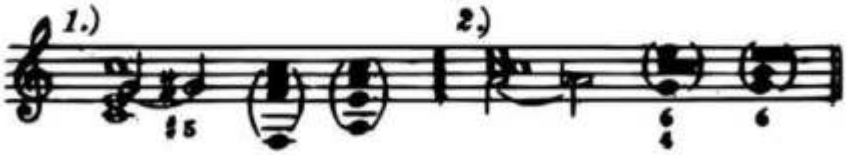
4) De la alteración cromática descendente del II grado surge también el *acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada:*

El estudioso tratará de usar convenientemente, en los problemas de modulación, todos los acordes expuestos, pero sin abusar de ellos.

ACORDE DE QUINTA AUMENTADA.

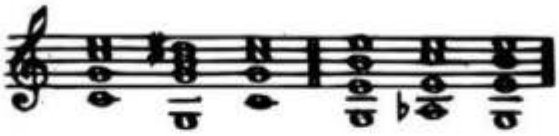
§ 80. — a) *Acorde perfecto aumentado.*

1) Deriva de la alteración cromática ascendente de la quinta del acorde perfecto mayor, o también de la alteración cromática descendente de la fundamental del acorde perfecto menor:



Nota. — Los acordes perfectos aumentados de segunda categoría no existen en el modo menor (véase la correcta manera de escribir una escala cromática § 66).

2) Además de usarse como acorde de paso cromático, el acorde perfecto aumentado se usa también como acorde independiente, en cuyo caso debe ser preparado por el mismo acorde en el cual resuelve:



3) Puede existir también en forma de inversiones:

§ 81. — b) *Acorde de séptima de dominante con la quinta aumentada.*

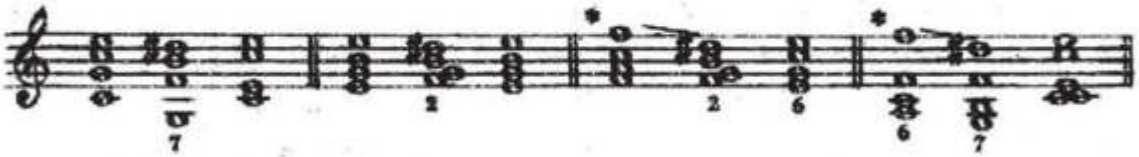
1) Existe sólo en el modo mayor [1].

2) Como acorde independiente puede prepararse por el mismo

[1] Resuelve en el acorde perfecto del I grado o su primera inversión, ambos con la tercera duplicada, o también en el acorde perfecto del III grado. — (Nota de los traductores.)

[2] El acorde de tercera y cuarta del V grado con la quinta aumentada no se puede usar a causa de que la nota alterada se encontraría en el bajo y formaría con la séptima un intervalo de tercera disminuída (véase más adelante). — (Nota de los traductores.)

acorde en el cual resuelve, * y también por los acordes perfecto y de sexta del IV grado:

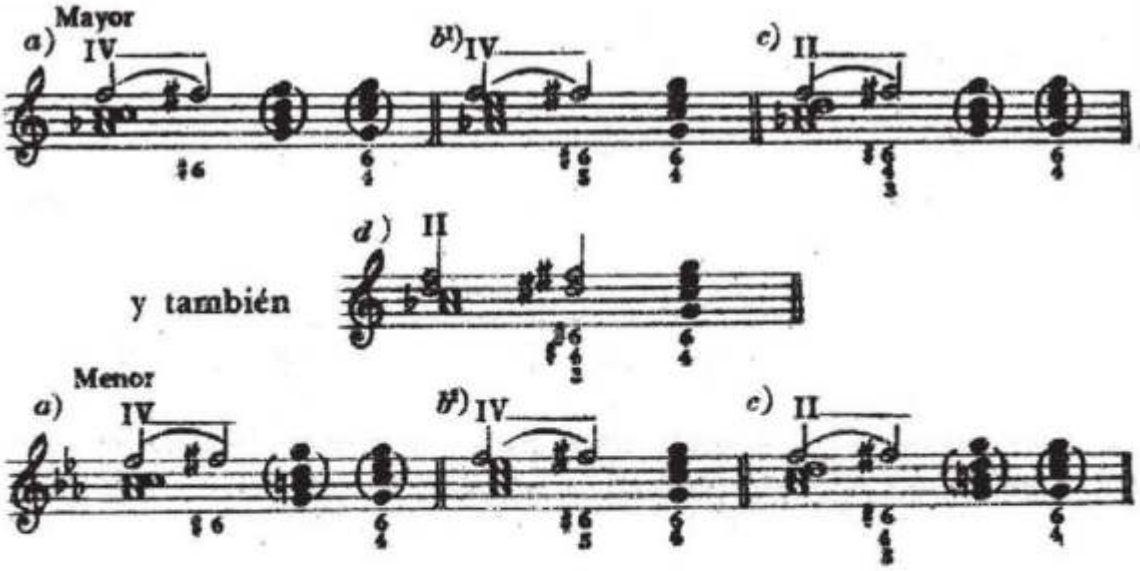


3) Se utiliza, generalmente, en una disposición tal en la que la tercera disminuída existente se transforme en una sexta aumentada; para que eso ocurra es necesario que la quinta aumentada se encuentre en una voz superior respecto de la séptima.

Apéndice. — En la composición a cinco voces también es posible, siempre en el modo mayor, el acorde de novena con la quinta aumentada:

ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.

§ 82. — 1) Los principales acordes de sexta aumentada derivan de la alteración cromática de los acordes del II y IV grados de los modos mayor armónico y menor. Para analizarlos más fácilmente los consideraremos colocados sobre el VI grado de los modos mayor y menor armónicos; de esta manera, el sonido fundamental del VI grado servirá como nota del bajo de todos los acordes que expondremos más adelante.



Nota. — **Fuera de estas resoluciones existen otras sobre los acordes de sexta del acorde perfecto del III grado de los modos mayor y menor[1].**

a) *Acorde de sexta aumentada en los modos mayor y menor;* enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante incompleto.

b[1]) *Acorde de quinta y sexta aumentado con la doble alteración,* sólo *en el modo mayor;* enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante con la quinta elevada.

b[2]) *Acorde de quinta y sexta aumentado,* sólo *en el modo menor;* enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante completo.

c) *Acorde de tercera y cuarta aumentado en los modos mayor y menor;* **enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante con la quinta rebajada.**

d) *Acorde de tercera y cuarta con la doble alteración,* sólo *en el modo mayor;* enarmónicamente equivale al acorde de séptima de dominante completo.

2) Algunos de los acordes expuestos anteriormente, debido a la enarmonía existente entre la sexta aumentada y la séptima menor, equivalen enarmónicamente al acorde fundamental de séptima de dominante; esto sirve de base a la modulación enarmónica.

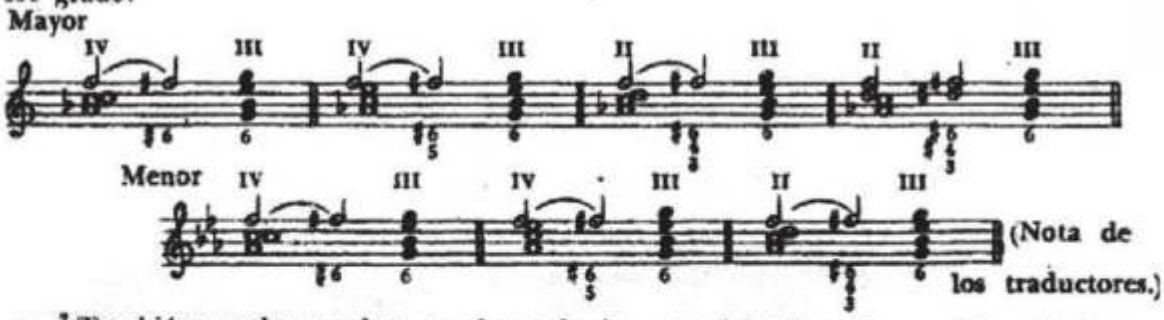
3) Estos acordes carecen de una denominación particular; adquieren el mismo nombre que poseen las inversiones.

4) Como se observa en los ejemplos anteriores, todos los acordes resuelven o en el acorde perfecto de dominante o en el acorde de cuarta y sexta de tónica[2].

5) El sonido que representa la sexta aumentada nunca se duplica.

---

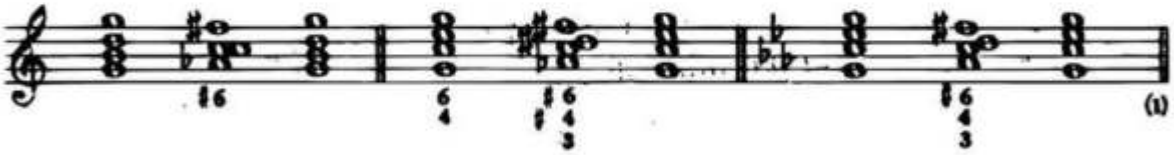
[1] Resolución de los acordes de sexta aumentada sobre los acordes de sexta del III grado:



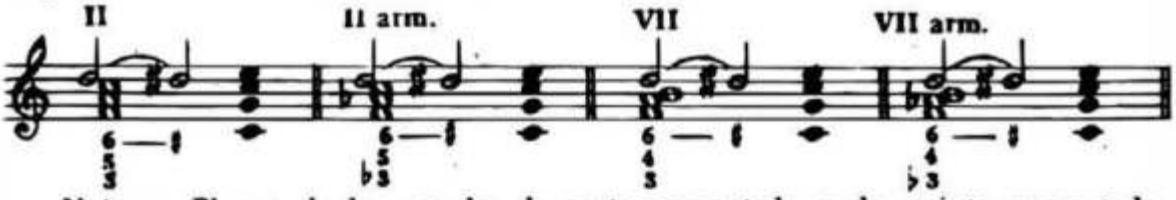
(Nota de los traductores.)

[2] También pueden resolver en el acorde de sexta del III grado. — (Nota de los traductores.)

6) Aparte de su valor como acorde de paso cromático y de su empleo en procedimientos modulatorios, estos acordes también pueden usarse independientemente, preparándolos por los mismos acordes sobre los cuales resuelven:

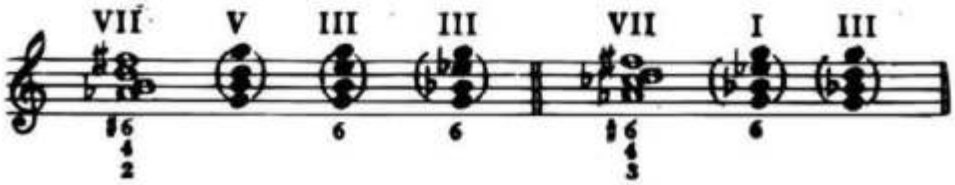


7) El acorde de sexta aumentada puede también, como en los casos siguientes, ser usado convenientemente en las cadencias plagales especiales del modo mayor (véase § 40):



Nota. — El uso de los acordes de sexta aumentada y de quinta aumentada, como acordes independientes no incluídos dentro de la modulación, no es deseable para el alumno, porque los problemas adquirirían un carácter pseudo-dramático y rebuscado. Es preferible su empleo como acordes de paso.

Apéndice. — Además de los acordes de sexta aumentada expuestos, es posible formar, sobre el VI grado de la escala de los modos armónicos, un *acorde de segunda con la sexta elevada* * y un *acorde de tercera y cuarta con la sexta elevada;* ambos acordes equivalen enarmónicamente al acorde de séptima menor:



Es interesante la relación enarmónica del acorde de tercera y cuarta aumentado y el acorde de séptima de dominante con la quinta bajada:

[1] También se puede usar este procedimiento:

(Nota de los traductores.)

MEDIOS PARA LA MODULACIÓN ENARMÓNICA.

§ 83. – Los medios para la modulación improvisa son:

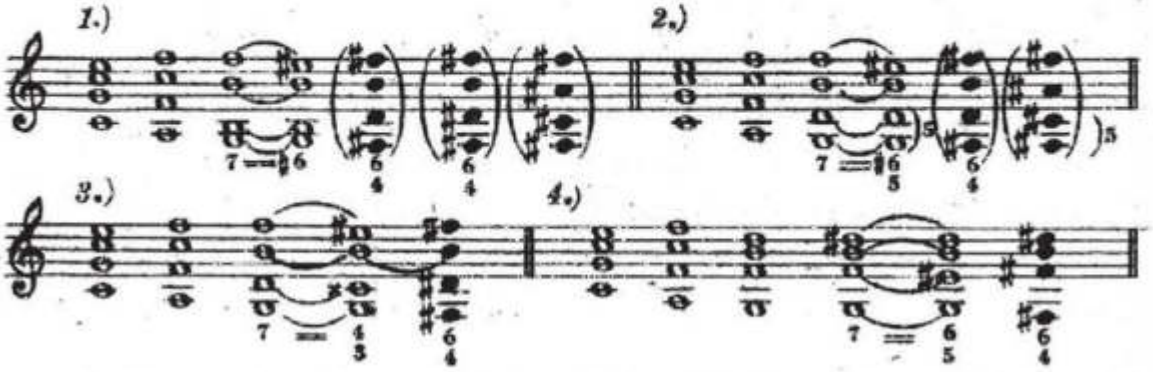
1) la enarmonía de los acordes de setxa aumentada;

2) la enarmonía del acorde de séptima disminuída y del acorde perfecto aumentado;

3) las numerosas sucesiones de engaño.

ENARMONÍA DE LOS ACORDES DE SEXTA AUMENTADA.

§ 84. – 1) Si, partiendo de un tono dado, transformamos su acorde de séptima de dominante, completo o incompleto (en el segundo caso forzosamente con la *tercera duplicada*), en el acorde de sexta aumentada, al cual equivale enarmónicamente, y resolvemos después el acorde así transformado en un acorde perfecto o de cuarta y sexta, obtenemos fácilmente una modulación improvisa a tonalidades lejanas. Así, si partimos de *Do*, podremos modular, usando tal procedimiento, a los tonos de *Fa*♯, *Si* o *si* [1]:

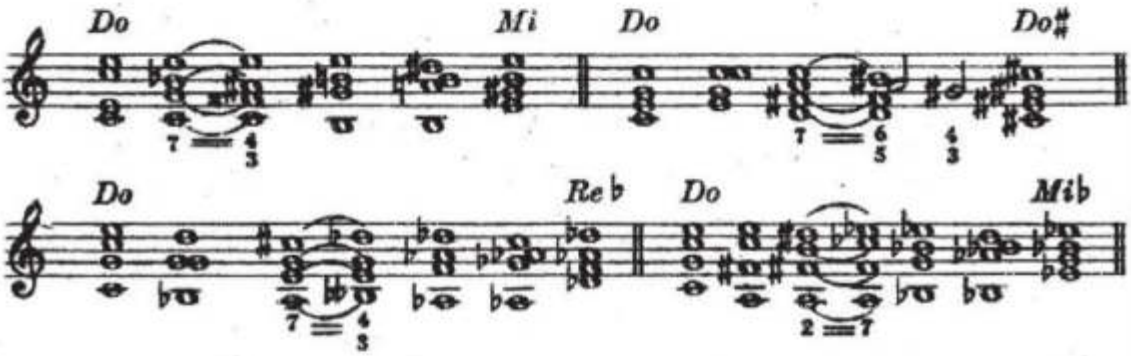


2) Para evitar las quintas paralelas (ej. 2) en la resolución del acorde de quinta y sexta aumentado en el acorde perfecto de dominante, es preciso pasar primero por el acorde de tercera y cuarta aumentado, o también por el acorde de cuarta y sexta:

[1] Igualmente, partiendo de *Do*, se puede modular a los tonos de *Re* y *re*♯:

(Nota de los traductores.)

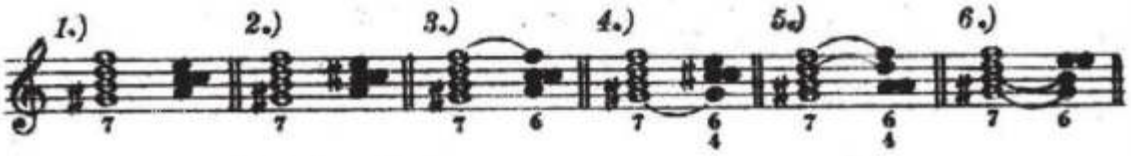
*3) En la práctica la modulación se hace del modo siguiente: se encuentra el acorde de séptima de dominante, colocado un semitono *más alto,* o el acorde de segunda, colocado un semitono *más bajo* de la dominante de tonalidad posterior. Este acorde se obtiene ya directamente o mediante la modulación más corta. Cambiando enarmónicamente el acorde obtenido, se lo resuelve según se indicó antes:



Ejercicios y problemas. — Componer y ejecutar modulaciones improvisas a tonos lejanos, sirviéndose del acorde de sexta aumentada.

ENARMONÍA DEL ACORDE DE SÉPTIMA DISMINUÍDA.

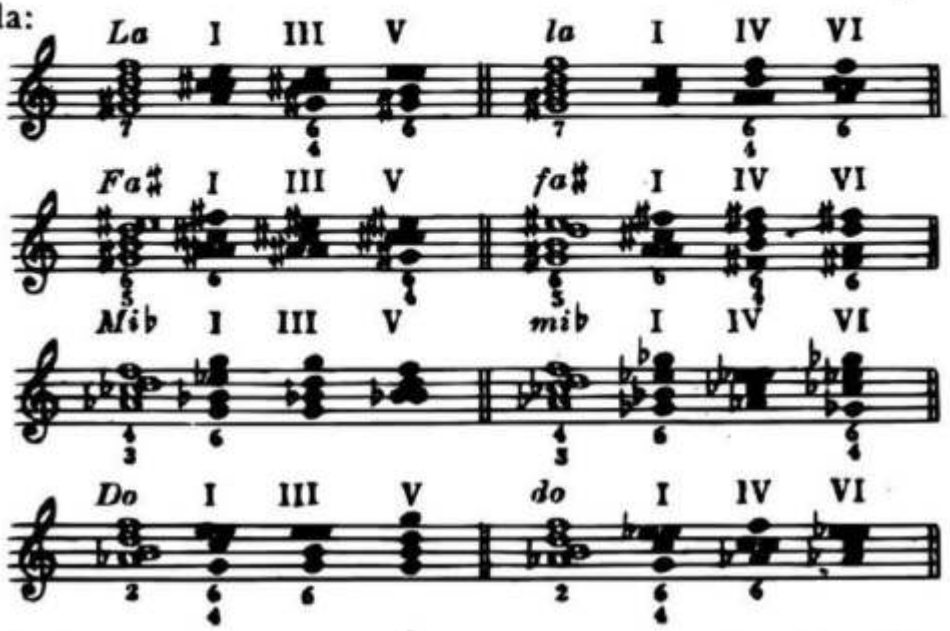
§ 85. — 1) Cada acorde de séptima disminuída puede resolver sobre cualquier acorde perfecto, a excepción de los dos acordes que lo componen; de allí surgen 6 resoluciones del acorde de séptima disminuída:



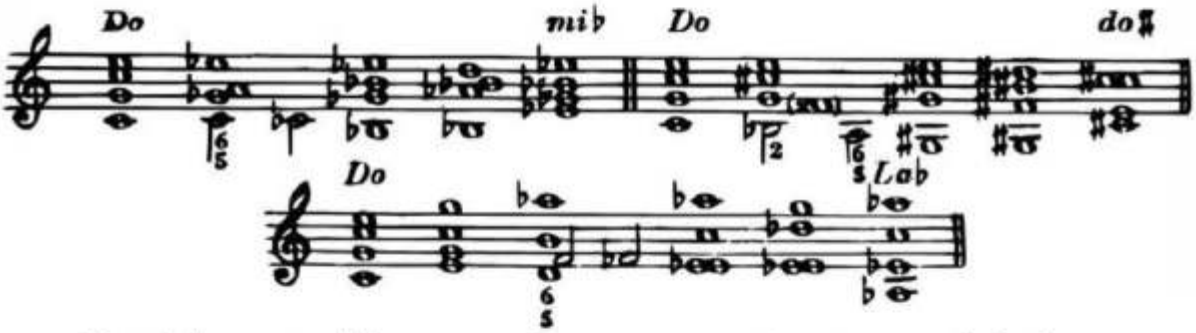
2) Pero todo acorde de séptima disminuída, además de su aspecto primitivo, puede sufrir tres transformaciones enarmónicas:

de ahí resulta que las posibles resoluciones del acorde de séptima disminuída son 24; luego, con un acorde de séptima disminuída se puede modular a cualquiera de las 24 tonalidades.

• Cuadro de todas las resoluciones del acorde de séptima disminuída:



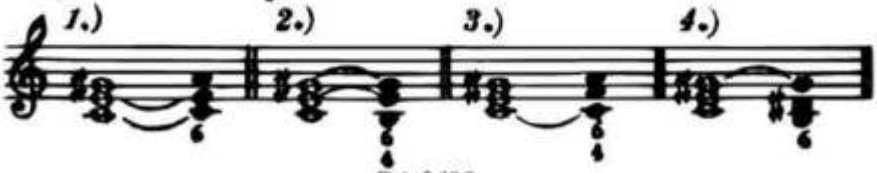
• 3) En la práctica la modulación se hace del modo siguiente: se encuentra el acorde de séptima disminuída que contiene la tónica de la tonalidad posterior y se lo dispone en tal forma que sea posible resolverlo en el acorde de cuarta y sexta del I grado de la tonalidad posterior (es decir, el bajo del acorde de séptima disminuída estará un semitono más bajo o un tono más alto de la *dominante* de la tonalidad posterior). En esta modulación es posible siempre, antes de la resolución, convertir el acorde de séptima disminuída en un acorde de sexta aumentada, por intermedio de una nota de paso cromática de los 4 sonidos de acorde ascendente o descendente. (Algunas veces se forma 3ª disminuída)



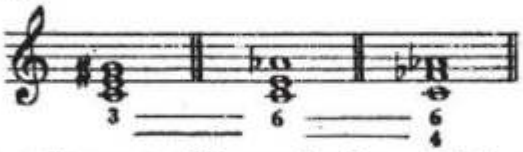
Ejercicios y problemas. — Componer y ejecutar modulaciones en varios tonos, mediante el acorde de séptima disminuída.

ENARMONÍA DEL ACORDE PERFECTO AUMENTADO.

§ 86. — 1) El acorde perfecto aumentado tiene 4 resoluciones:

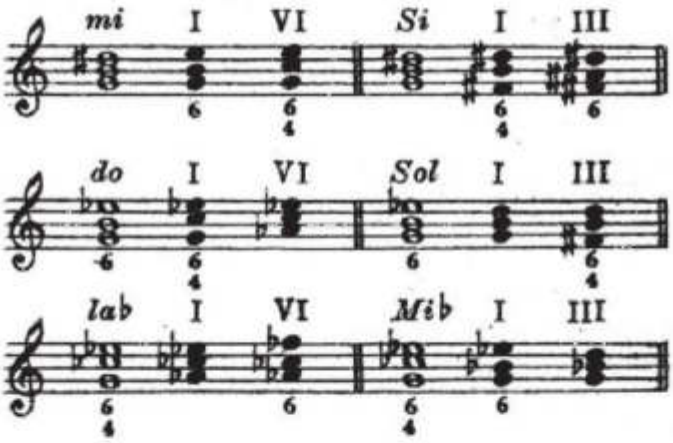


2) Transformándolo enarmónicamente se pueden obtener tres acordes equivalentes:



De ahí surgen solamente 12 resoluciones del acorde perfecto aumentado.

* Cuadro de todas las resoluciones del acorde perfecto aumentado:



Nota. — El acorde perfecto aumentado, en la disposición a cuatro voces, raramente se usa como medio de modulación. No presentamos ejercicios especiales.

SUCESIONES DE ENGAÑO.
Nociones generales.

§ 87. — 1) Toda combinación de dos acordes, pertenecientes cada uno a tonos o modos diversos, forma una *sucesión de engaño.*

2) Se requiere, como condiciones indispensables de una sucesión de engaño, el *procedimiento por grado de las voces* y la conservación de los sonidos comunes en la misma voz.

3) Cuanto más numerosos son los sonidos comunes en una misma voz, tanto más suave y bella resulta una sucesión de engaño.

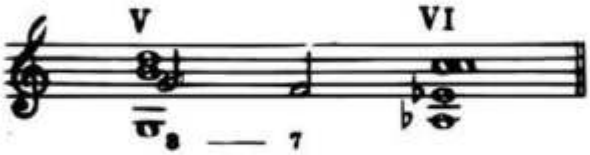
3) Las mejores y más usadas de ellas son: *la cadencia de engaño y las sucesiones de los acordes de séptima de dominante.*

CADENCIAS DE ENGAÑO.

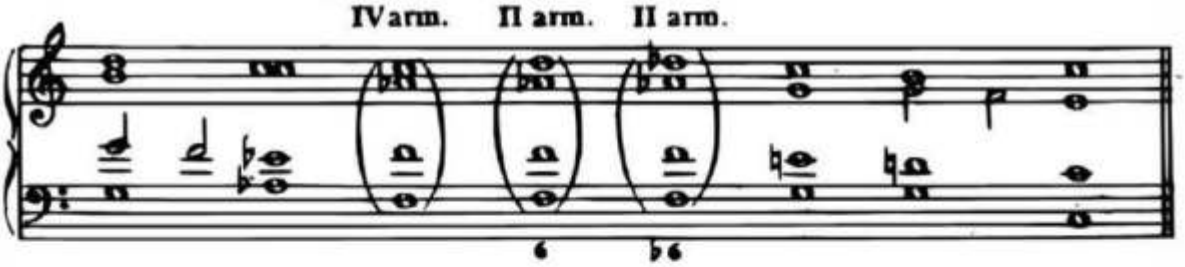
§ 88. — a) *En el modo mayor.*

1) El acorde perfecto de dominante o el acorde de séptima de dominante resuelven en el acorde perfecto mayor del VI grado reba-

jado con la tercera duplicada, procedimiento que proviene del modo menor del mismo nombre:



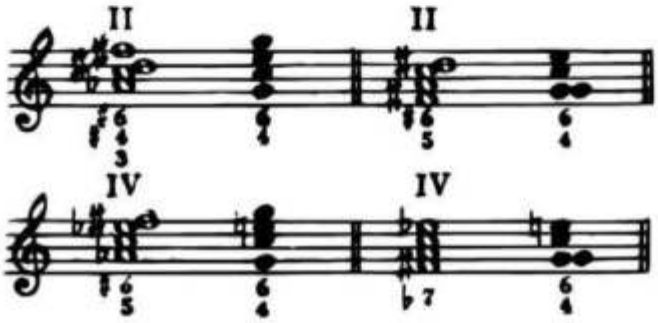
2) Se usa en los mismos casos de la cadencia evitada; empleándola en la cadencia compuesta de conclusión, se la podrá enlazar con el acorde perfecto menor de la subdominante, con el acorde de sexta del II grado del modo mayor armónico o también con el acorde de sexta del II grado rebajado:



Apéndice. – Basándose en el mismo procedimiento, proveniente del modo menor, se explica el uso del acorde de quinta y sexta aumentado en el modo mayor, como también el del acorde de séptima disminuída sobre el IV grado elevado, que resuelven en el acorde de cuarta y sexta del I grado.

En vez de:

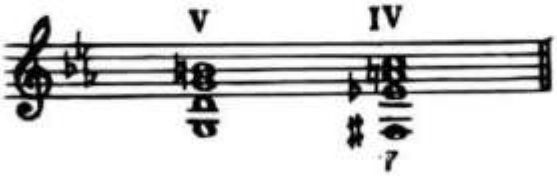
Se escribe:



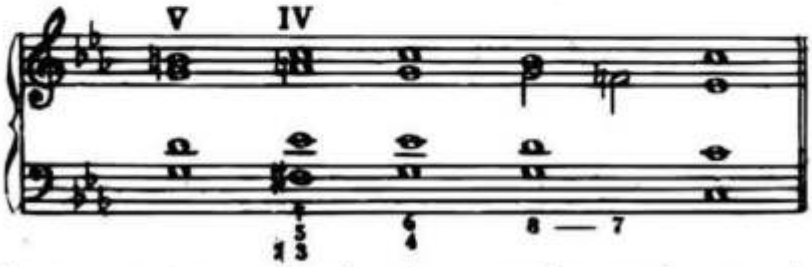
Esta escritura se utiliza allí donde estos acordes se hallan acompañados por una figuración melódica o armónica.

§ 89. – b) *En el modo menor.*

1) El acorde perfecto de dominante es seguido por el acorde de séptima disminuída colocado sobre el IV grado elevado:



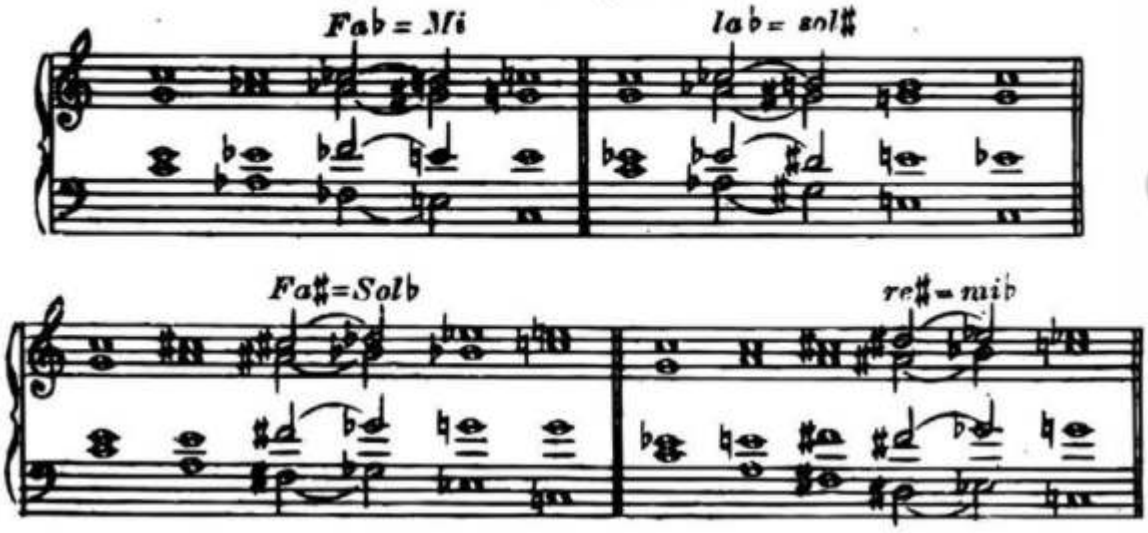
2) Se usa casi exclusivamente en las posiciones melódicas que figuran en los ejemplos; exige después de sí el acorde de cuarta y sexta seguido por la cadencia:



Usar las expuestas cadencias de engaño, en los modos mayor y menor, como terminación de problemas modulantes.

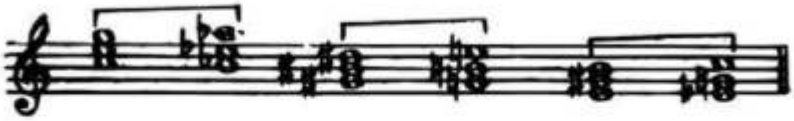
* SUCESIONES DE ENGAÑO DE LOS ACORDES PERFECTOS.

§ 90. — 1) Enlace de dos acordes perfectos, mayores o menores, distantes una tercera mayor o menor, superior o inferior:



Problema. — Escribir semejantes sucesiones ascendentes.

2) Enlace del acorde perfecto mayor con el perfecto menor distantes una *tercera mayor descendente:*

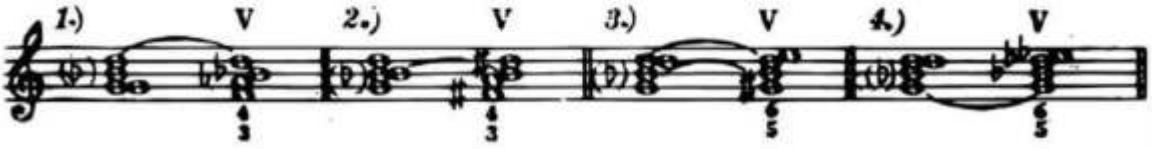


y acorde perfecto menor con el perfecto mayor distantes una *tercera mayor ascendente:*

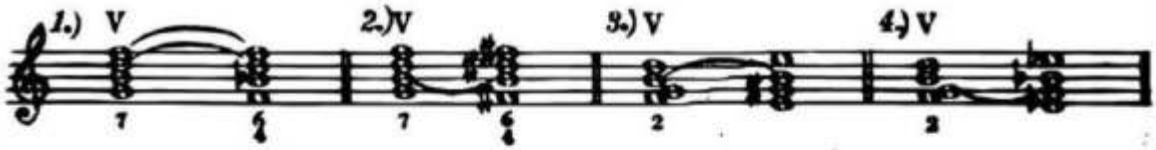
SUCEIONES DE ENGAÑO DEL ACORDE DE SÉPTIMA DE DOMINANTE.

§ 91. — a) *Relación de tercera.*

1) Enlace de los acordes perfectos, mayores o menores, con el acorde de séptima de dominante colocado a distancia de una tercera mayor o menor, superior o inferior:

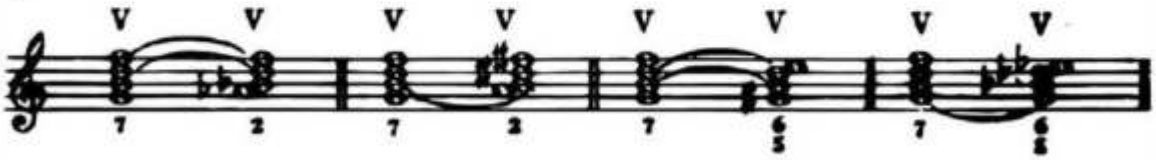


2) Enlace del acorde de séptima de dominante con los acordes perfectos mayores colocados a distancia de una tercera mayor o menor, superior o inferior:



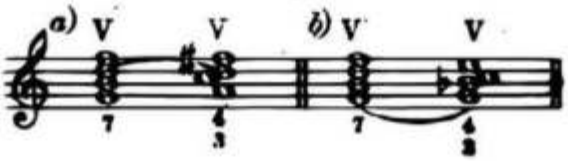
Nota. — El primer caso es menos espontáneo que los otros porque forma casi un retardo irregular.

3) Enlace de los acordes de séptima de dominante, distantes uno del otro una tercera mayor o menor, superior o inferior:



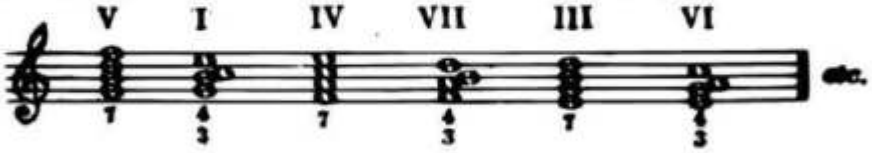
b) *Relación de cuarta y de quinta.*

4) Enlace de dos acordes de séptima de dominante:

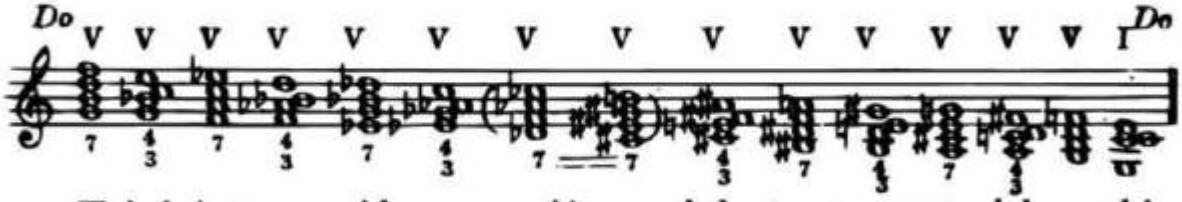


La primera sucesión (a) es un poco dura al oído a causa de la séptima que asciende.

La segunda sucesión (b), por el contrario, es mucho más usada y deriva de la *progresión modulante,* la cual es a su vez una modificación de la simple progresión descendente de cuartas y quintas:

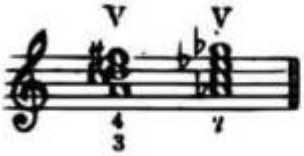


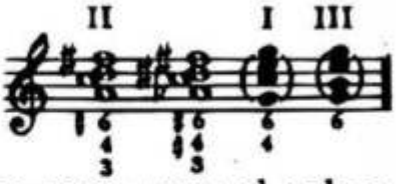
en la cual cada uno de los acordes de séptima se transforma en el de séptima de dominante:



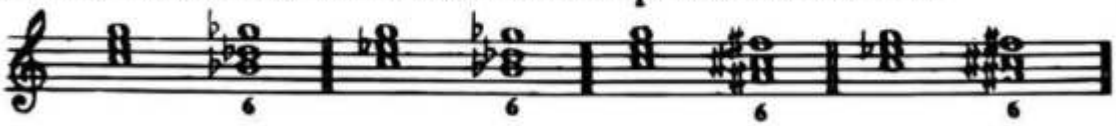
Tal ininterrumpida progresión modulante, a causa del cambio enarmónico de uno de los acordes de séptima, conduce la modulación de vuelta al tono primitivo.

Nota. — Estas progresiones se forman también con los acordes de séptima menor y disminuída, o con los acordes de novena alternados con los de séptima; son usadas solamente en forma fragmentaria.

Apéndice. — a) Las siguientes sucesiones de engaño de dos acordes de séptima de dominante, distantes una cuarta aumentada o una quinta disminuída: 

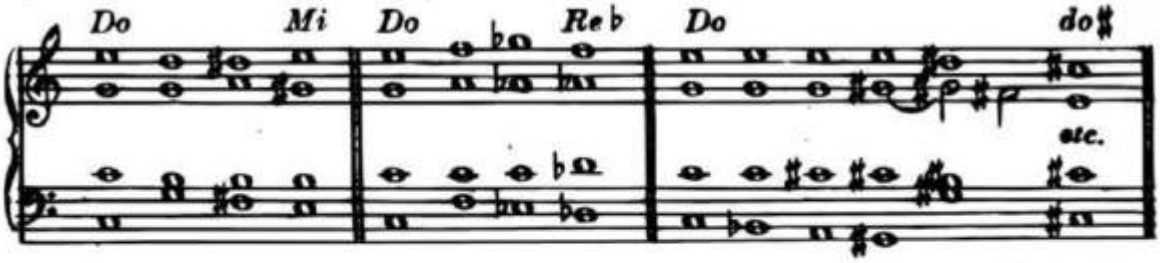
se explican así: 

• b) Es necesario recordar que se encuentra raras veces el enlace de los acordes perfectos, mayores y menores (en diferentes posiciones), distantes una cuarta aumentada o una quinta disminuída:



USO DE LAS SUCESIONES DE ENGAÑO PARA LAS MODULACIONES IMPROVISAS.

§ 92. — 1) El procedimiento para modular por intermedio de las sucesiones de engaño no exige explicaciones especiales; las sucesiones de engaño se usan tanto para pasar a los tonos vecinos como a los lejanos:

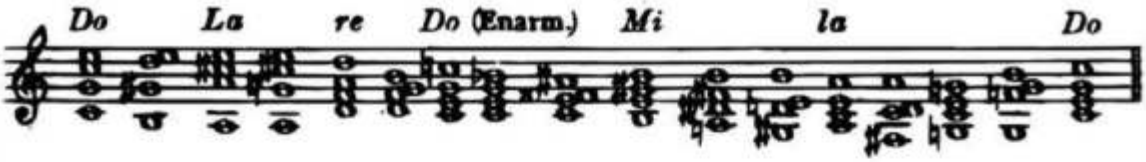


2) Para que una modulación improvisa posea *valor musical,* ella no debe dirigirse más allá del 2º grado de vecindad; sólo una modulación conducida gradualmente nos transporta sin dureza a los tonos lejanos.

3) Cuando la modulación improvisa es usada como modulación pasajera a los tonos del 2º grado de vecindad, se observa en parte la siguiente regla: apenas se haya modulado en forma improvisa a un tono del 2º grado de vecindad, se pasa al tono del 1er. grado de vecindad salteado por la modulación improvisa, y por último se vuelve al tono primitivo, por ejemplo:

Do – Re♭ – fa – Do
Do – Si – mi – Do
Do – Mi – la – Do
Do – si – Sol – Do

Ejemplos de modulaciones pasajeras:



4) A veces, por otra parte, basta volver súbitamente al tono primitivo:

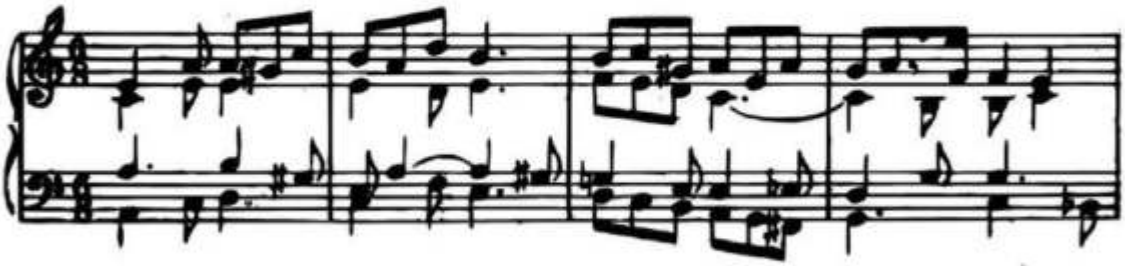
Ejercicios y problemas. – Componer y ejecutar al piano modulaciones improvisas alternadas con modulaciones conducidas gradualmente.

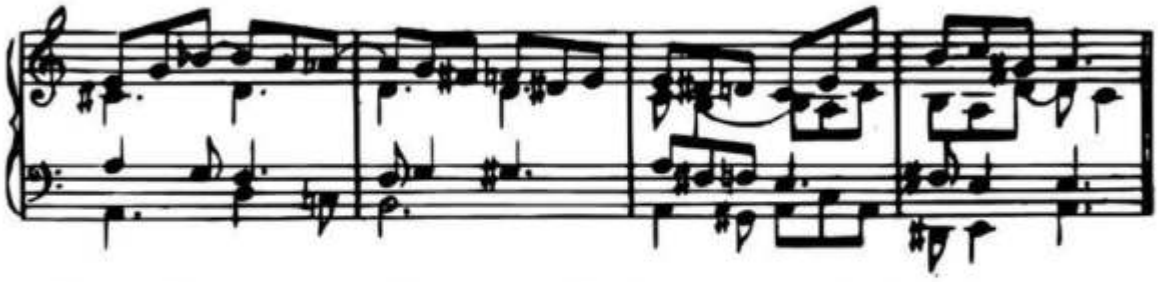
5) Las sucesiones de engaño, en la armonización de la melodía, son usadas con preferencia en conjuntos de acordes que simulan progresiones, donde el movimiento gradual de las voces puede ser interrumpido, y también después de las distintas cadencias.

PROBLEMA Nº 34.

Armonizar las melodías dadas utilizando, algunas veces, sucesiones de engaño).

EJEMPLO:





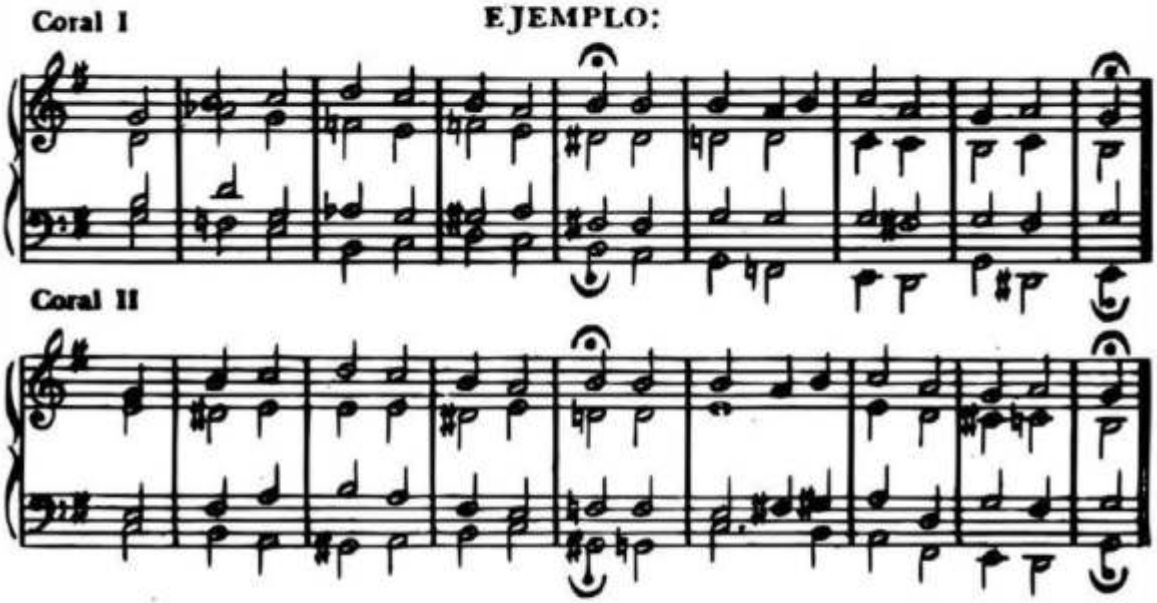
Nota. — Recomendamos al alumno aplicado buscar por sí mismo diversas sucesiones de engaño con otros acordes de séptima.

ARMONIZACIÓN DE CORALES.

§ 93. — Las posibles combinaciones disonantes, las modulaciones cromáticas e improvisas y las sucesiones de engaño pueden ser utilizadas convenientemente para la armonización de los corales. Damos a este respecto un ejemplo donde un mismo coral está armonizado de dos maneras diferentes.

Nota. — Frente a los estilos severo y libre, tal estilo podría denominarse estilo armónico *rebuscado*.

EJEMPLO:



PROBLEMA Nº 35.

Cada uno de los corales dados debe ser armonizado tres veces:

1) con acordes *simples;*

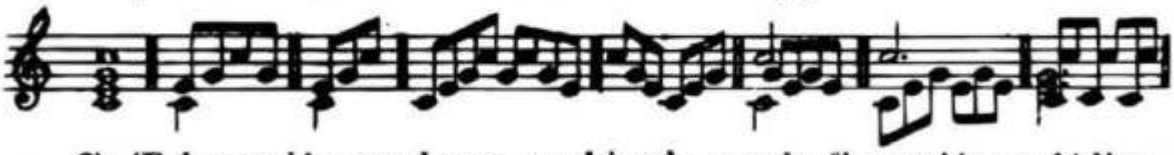
2) con retardos, notas de paso y figuración melódica severa en las voces inferiores;

3) *libremente,* o sea, usando combinaciones disonantes, sucesiones de engaño, etc.

APENDICE I

NOCIONES DE FIGURACIÓN ARMÓNICA Y PEDAL FIGURADO.

§ 94. — 1) Si los sonidos de un acorde se exponen sucesivamente, en cualquier orden, se obtiene la mencionada *figuración armónica:*



2) Tal sucesión puede ser combinada con la figuración melódica:

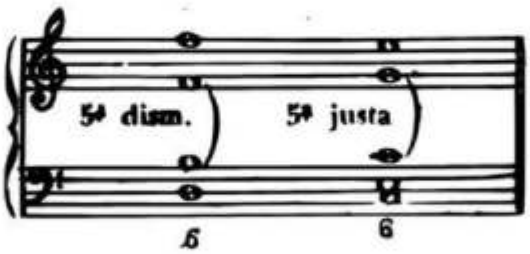
3) La figuración armónica se usa generalmente en los acompañamientos instrumentales y constituye más bien tema de estudio de la composición libre en donde se la aplica para acompañar melodías dadas.

4) Presentamos también un ejemplo que servirá para dar una idea de las frecuentes figuraciones melódicas del pedal:

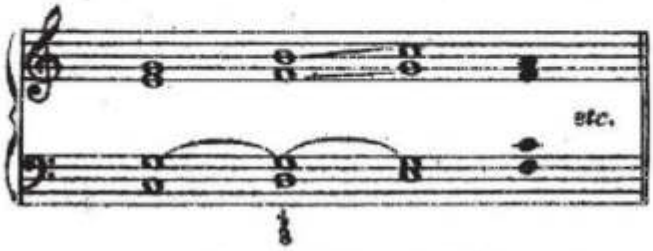
APENDICE II

ALGUNAS EXCEPCIONES A LAS SEVERAS REGLAS DADAS PARA EL MOVIMIENTO DE LAS VOCES.

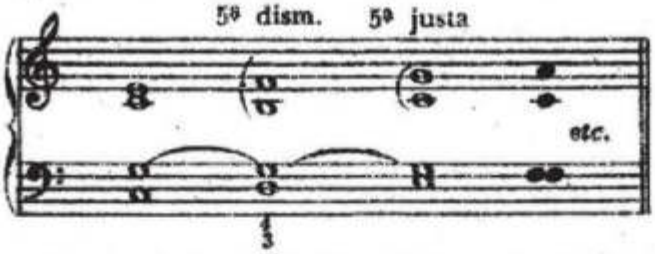
§ 95. — a) *Quintas paralelas* de las cuales la primera sea *disminuída* y la segunda *justa,* se usan a veces, en las voces intermedias, al resolver la primera inversión del acorde perfecto disminuído sobre el acorde de sexta del I grado, con tal que la sensible se encuentre en la voz de tenor:



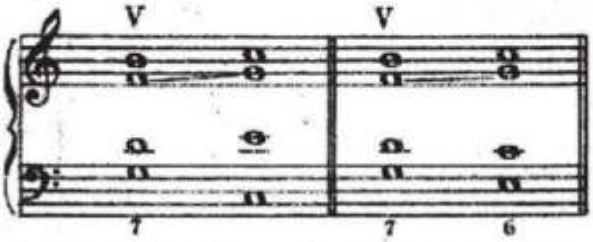
b) *Conducción ascendente de la séptima* en el acorde de tercera y cuarta, siempre que la dominante permanezca fija en una voz intermedia:



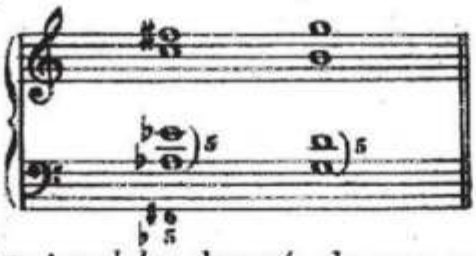
c) *Los dos casos anteriores* unidos, bajo las mismas reglas:



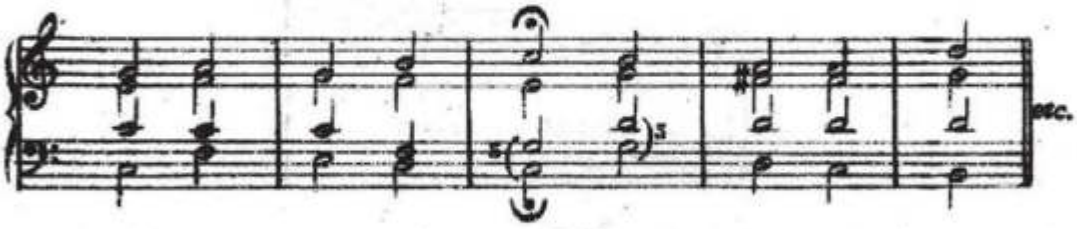
d) *Conducción ascendente de la séptima de dominante,* solamente en la voz de contralto y en disposición cerrada, en la resolución del acorde de séptima de dominante sobre los acordes perfecto o de sexta del I grado; el bajo obligatoriamente desciende:



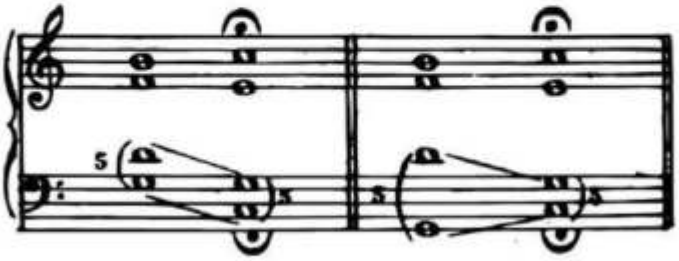
e) *Quintas justas paralelas* en la resolución del acorde de quinta y sexta aumentado:



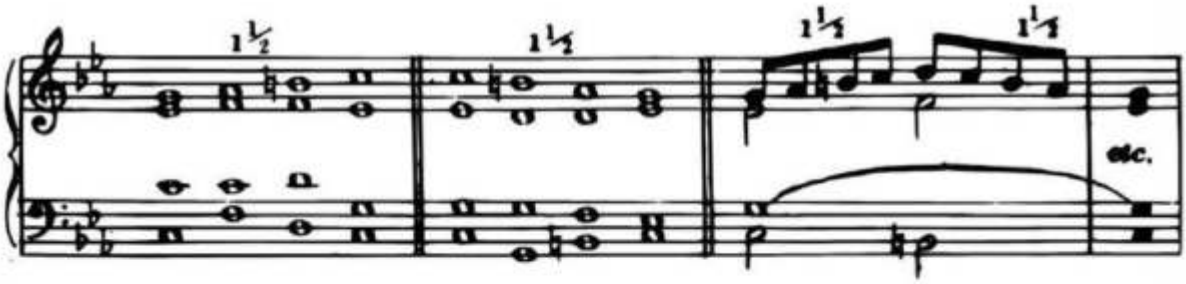
f) *Quintas justas paralelas* después de una cadencia, al comienzo de otra frase:



g) *Quintas justas paralelas o por movimiento contrario* en la cadencia final, con el objeto de obtener un acorde perfecto completo de tónica:



h) *Empleo de la escala menor armónica en la melodía,* con el salto de segunda aumentada:

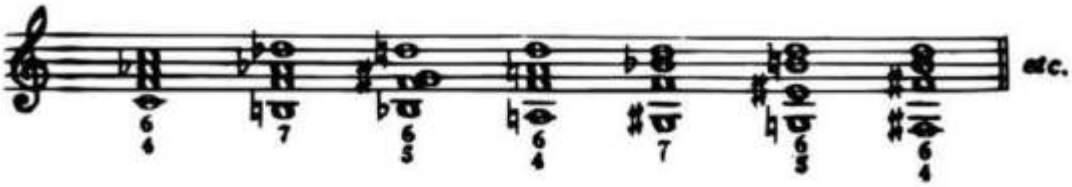


Todas estas excepciones han sido expuestas a fin de que el alumno tenga conocimiento de ellas, pero será conveniente que se abstenga de usarlas durante el estudio.

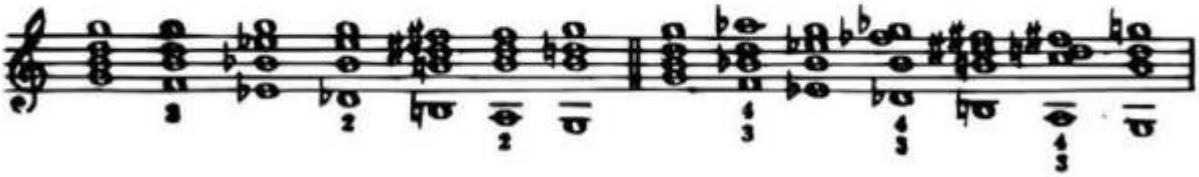
APENDICE III

SUCESIONES DE ENGAÑO USADAS COMO PROGRESIONES (CASOS MÁS FRECUENTES).

§ 96. — a) Armonización de la escala cromática descendente en el bajo con sucesiones de engaño de acordes de quinta y sexta aumentados:



b) Armonización de una escala descendente por tonos en el bajo con sucesiones de engaño de los acordes de séptima dominante:



c) Sucesiones cromáticas ascendentes y descendentes de acordes de séptima disminuída:

d) Sucesiones cromáticas ascendentes y descendentes de acordes mayores de sexta sobre pedal:

CONCLUSION.

El estudioso que, bajo la guía de un experto maestro, haya seguido atentamente este breve tratado, al llegar a este punto podrá empezar a componer preludios modulantes a cuatro voces en estilo libre y en formas de dos o tres partes, y se ejercitará en buscar y escribir variaciones sobre un breve tema armónico y sencillamente armonizado. Aunque las dimensiones del presente volumen no permiten considerar detalladamente estos estudios, al final del libro se encontrarán algunos ejemplos referentes a esos puntos.

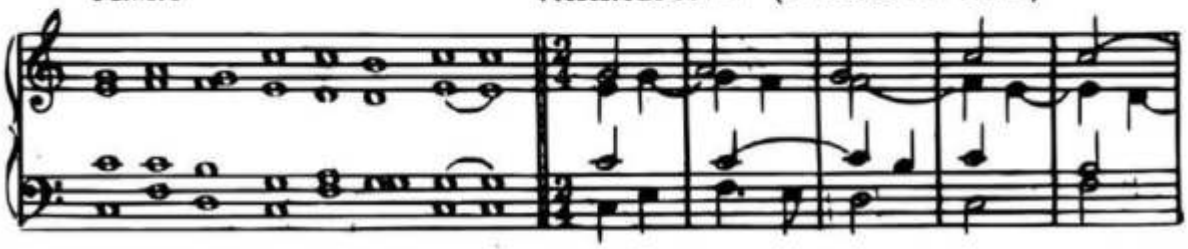
EJEMPLOS Y PROBLEMAS

EJEMPLOS.

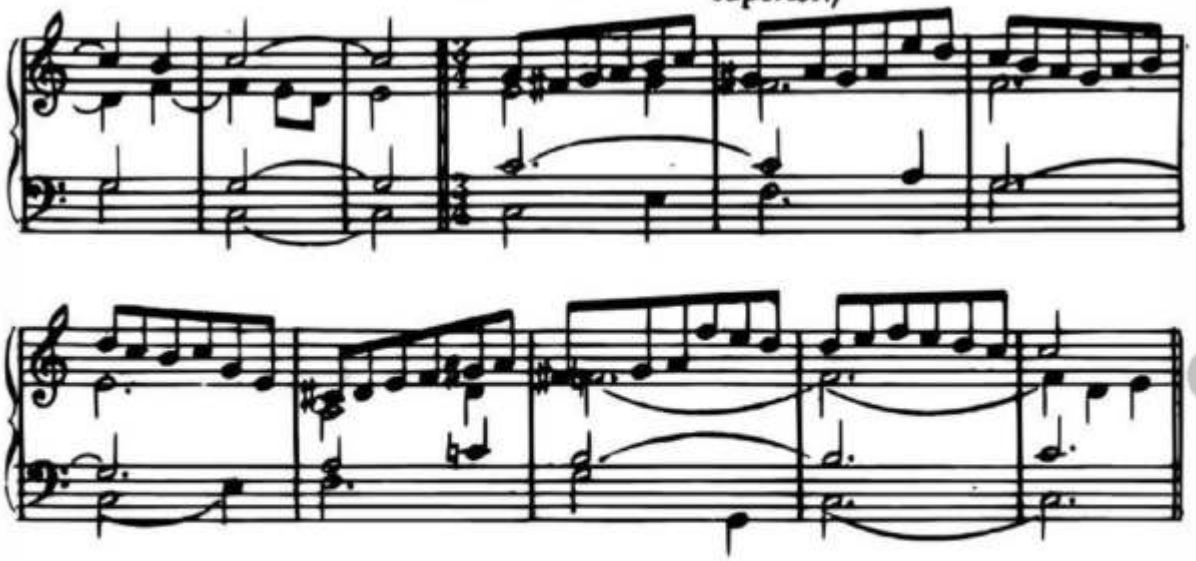
Variaciones sobre un tema armónico dado.

TEMA

VARIACION I (A modo de Coral)

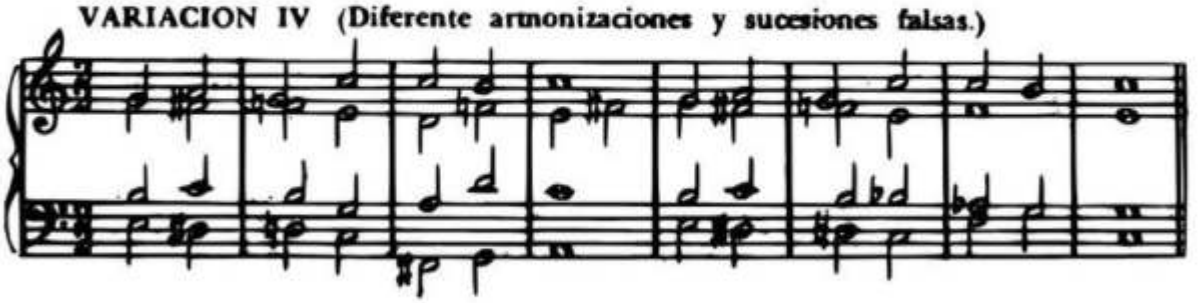


VARIACION II. (Figuración melódica en la voz superior.)



VARIACION III. (Figuración melódica en todas las voces.)

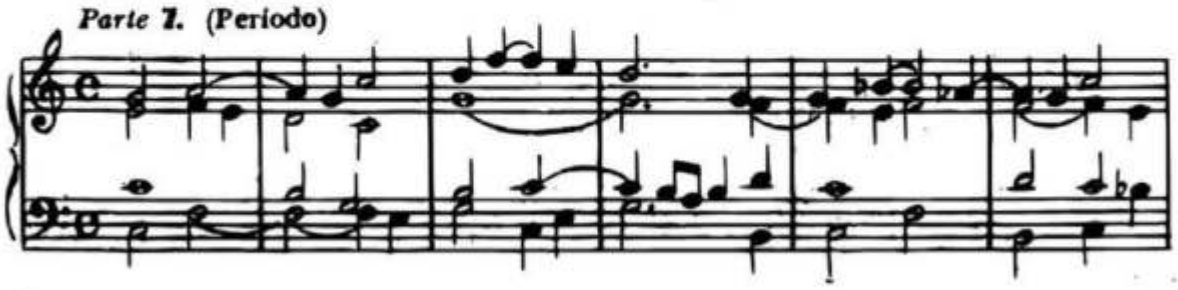
VARIACION IV (Diferente armonizaciones y sucesiones falsas.)



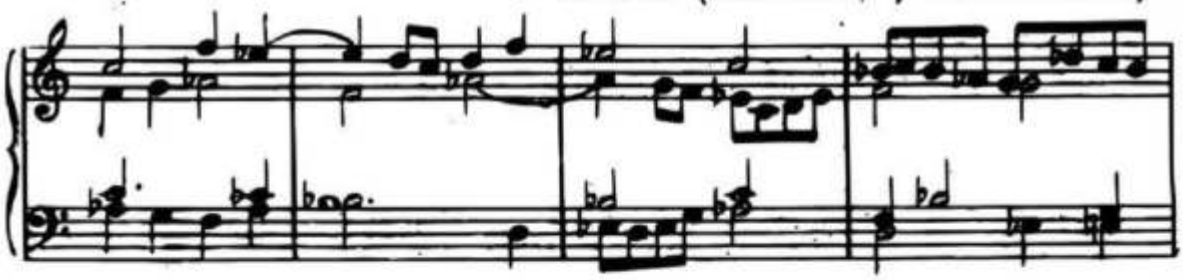
PRELUDIOS MODULANTES SOBRE UN MISMO TEMA.

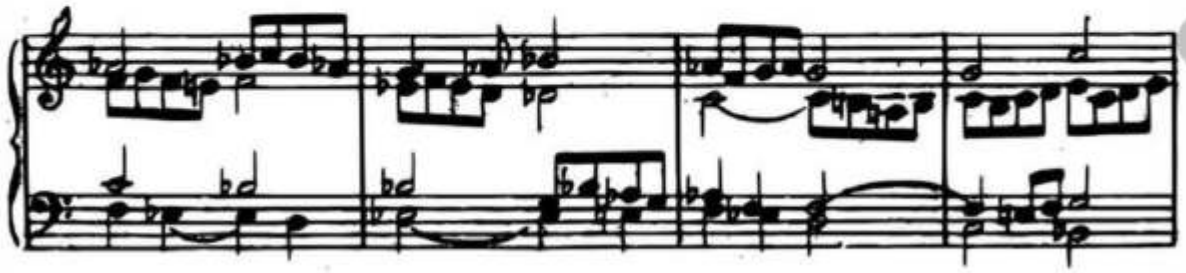
Do – Mi♭ – Do.

Parte I. (Periodo)

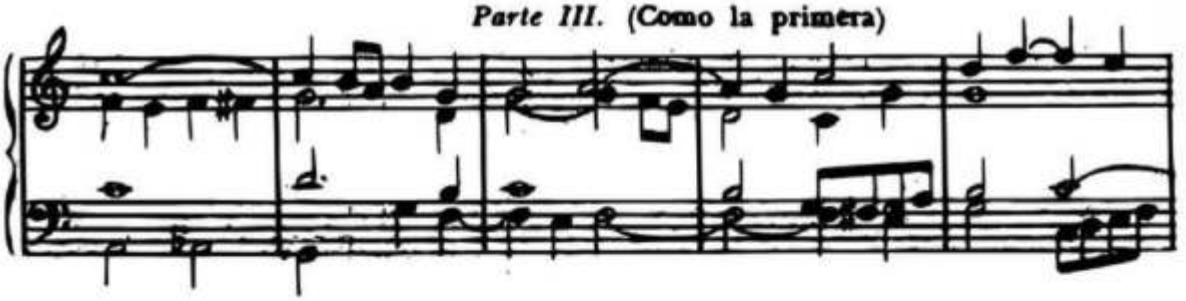


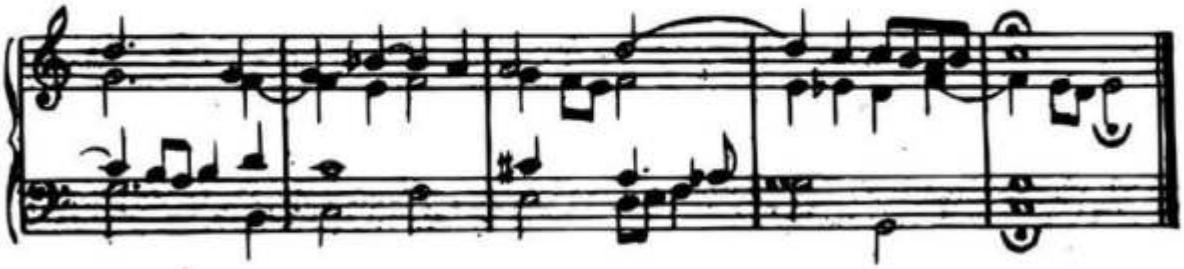
Parte II. (Movimientos y carácter diverso)





Parte III. (Como la primera)

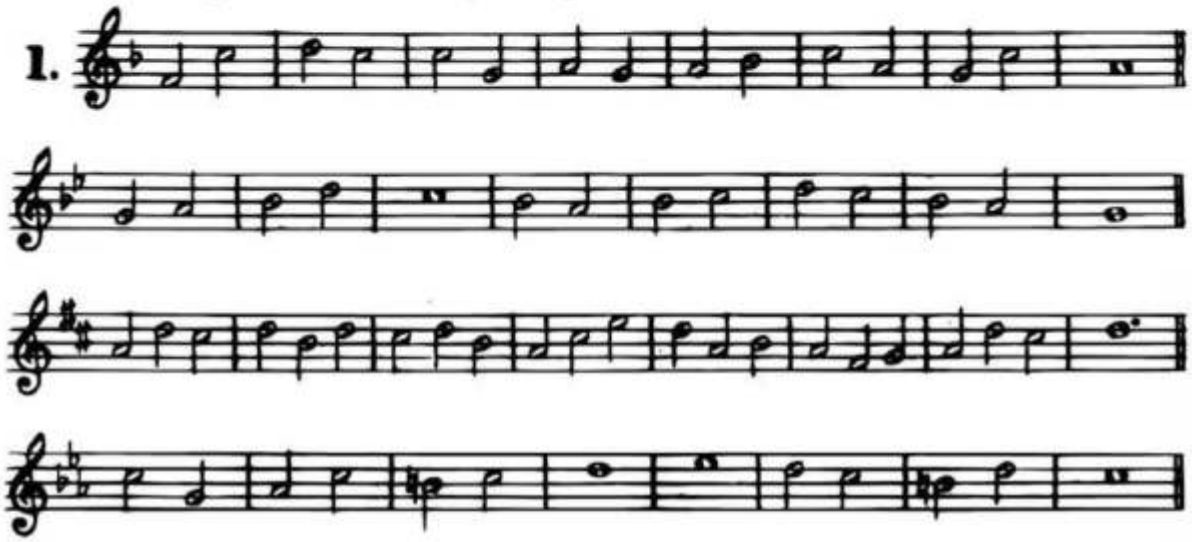




PROBLEMAS.

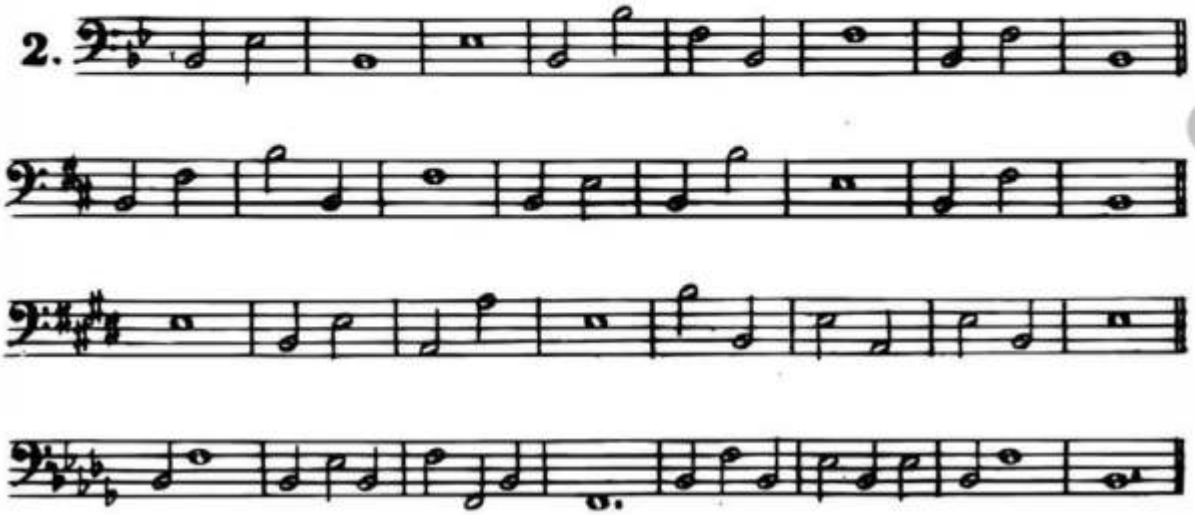
Acordes perfectos de I-IV y I-V grados.

1.



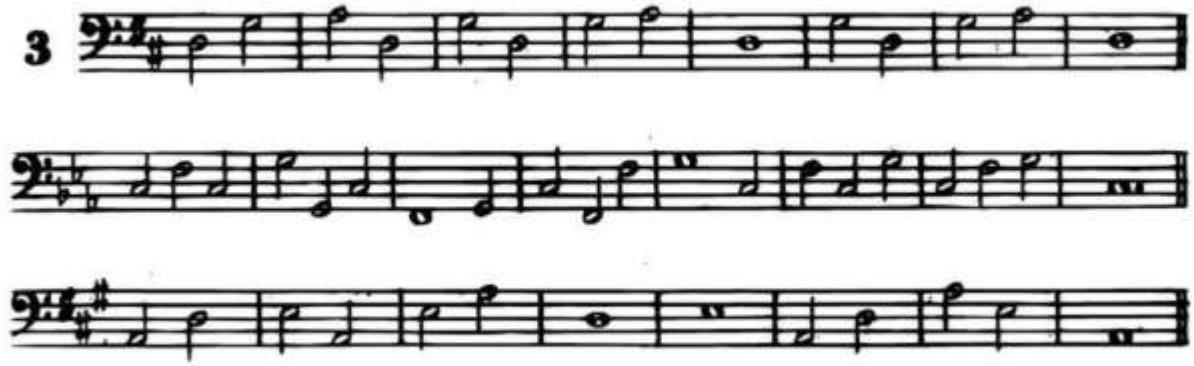
Acordes perfectos de I-IV y I-V grados.

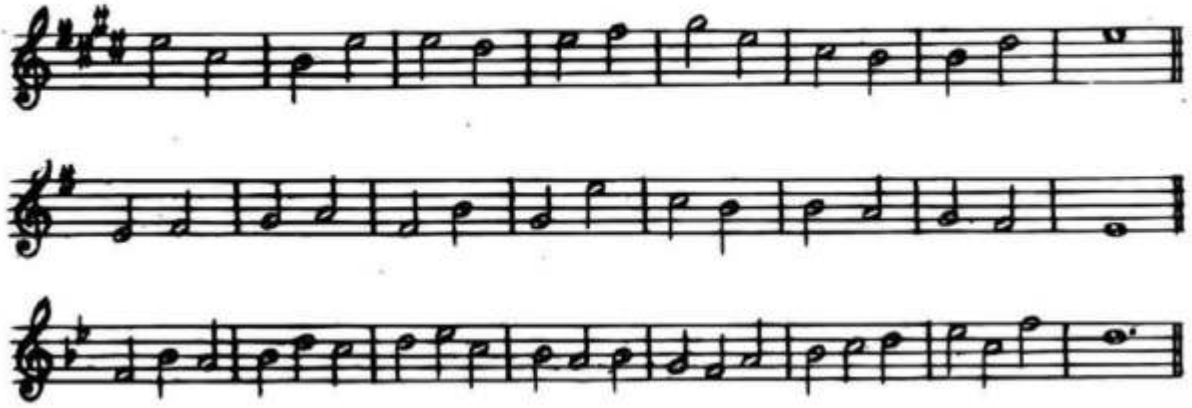
2.



Acordes perfectos de IV-V grados.

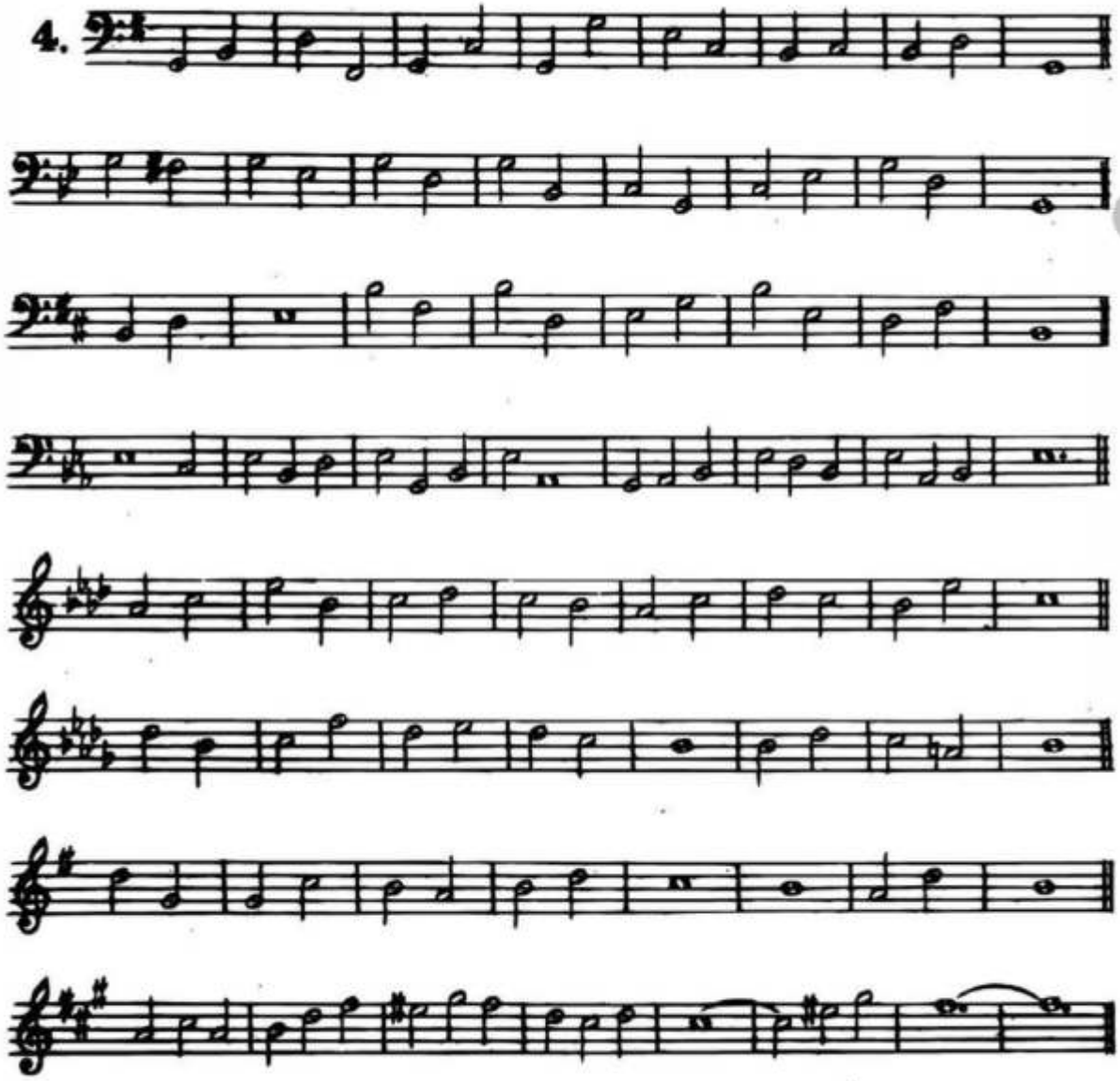
3



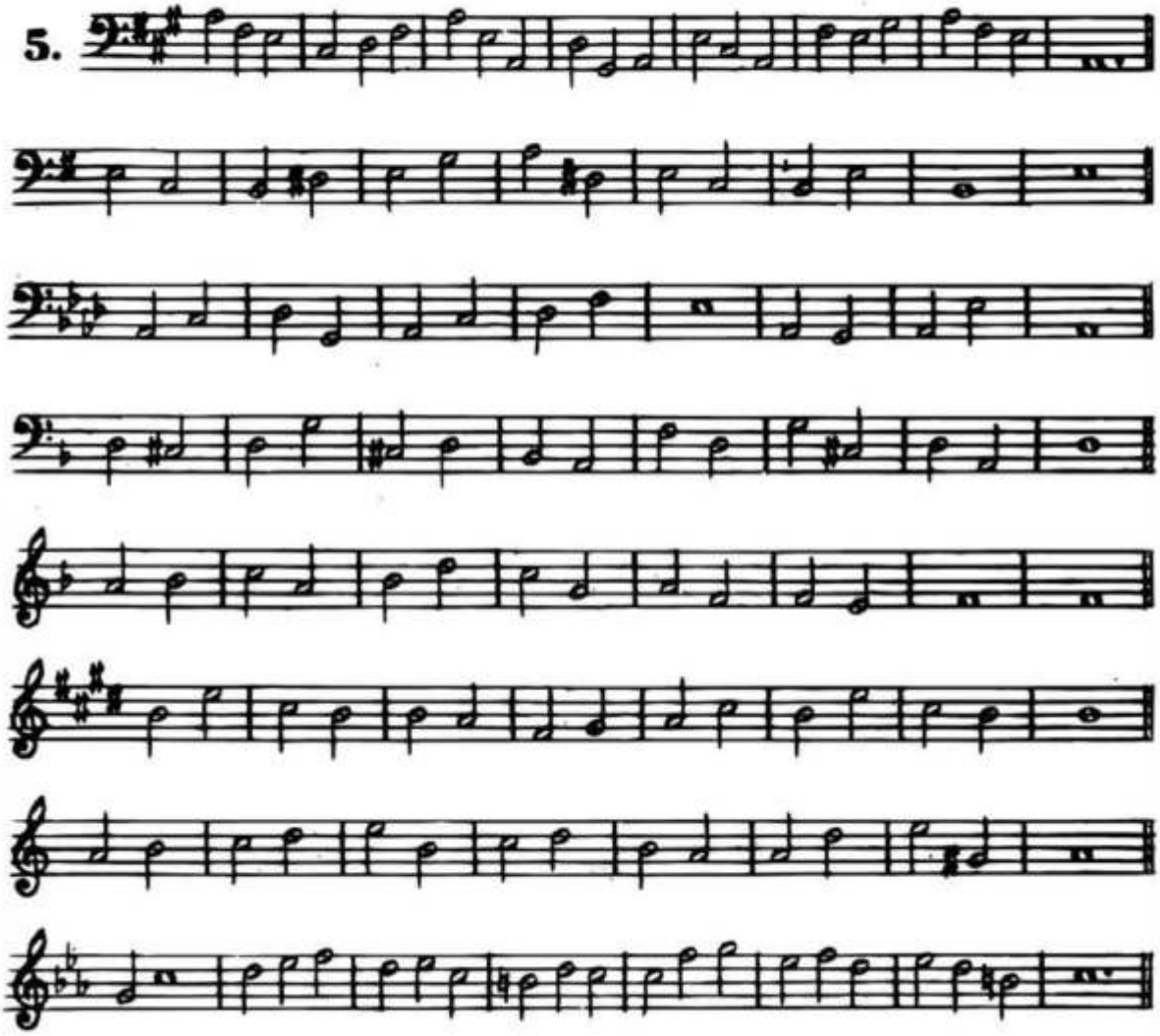


Acordes de sexta de I-IV y I-V grados.

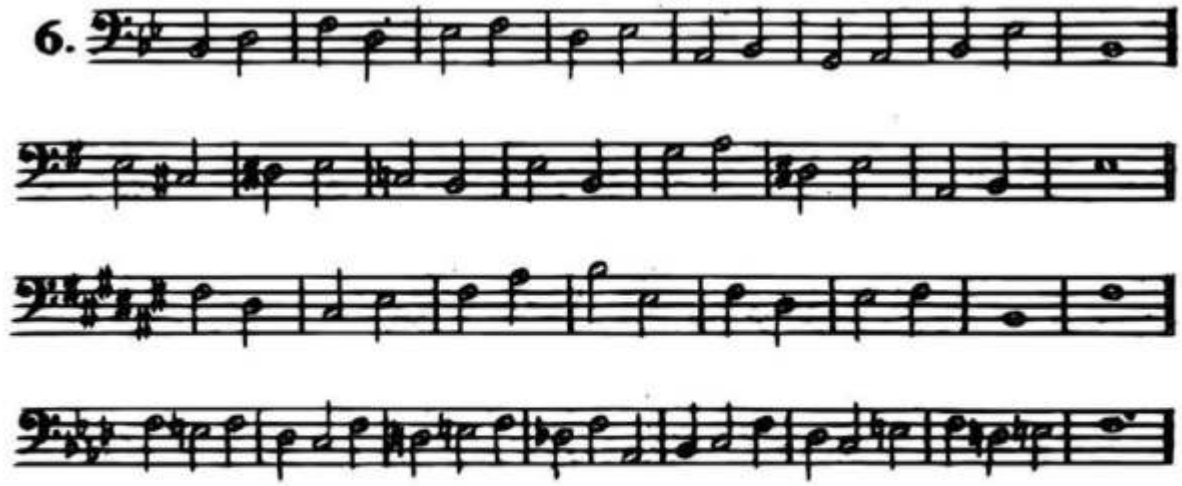
4.

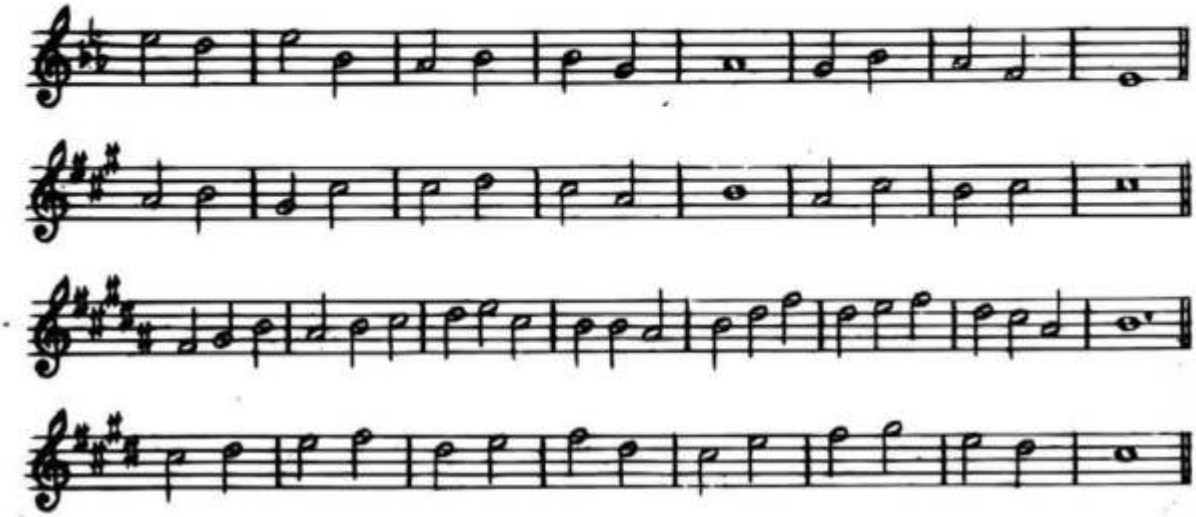


Ac. perf. del IV grado y ac. de sexta del V grado; ac. de sexta del IV grado y ac. perf. del V grado.



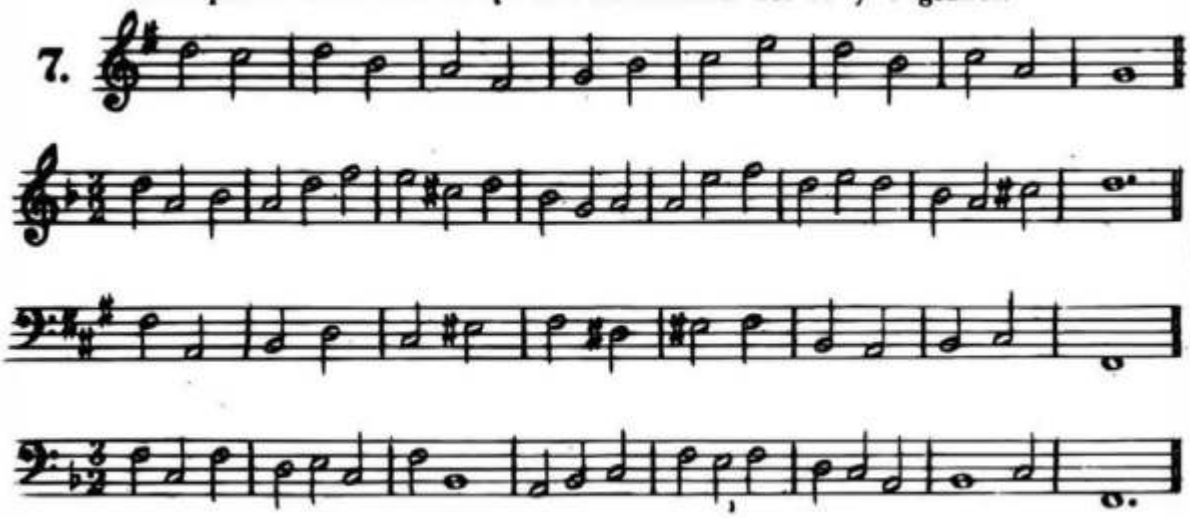
Acordes de sexta de IV-V grados.





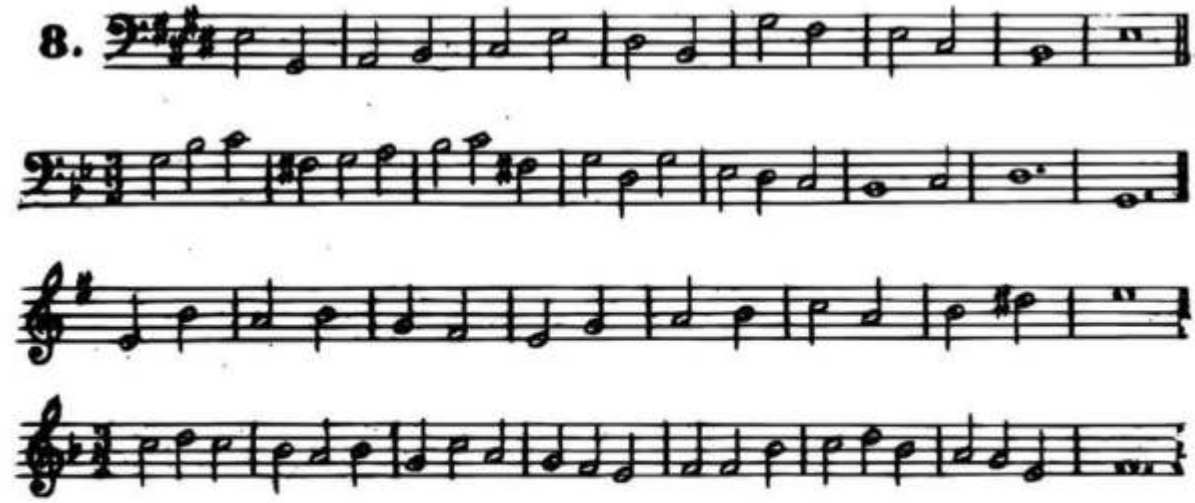
1er. aspectó de la cad. comp. con la sucesióu del IV y V grados.

7.

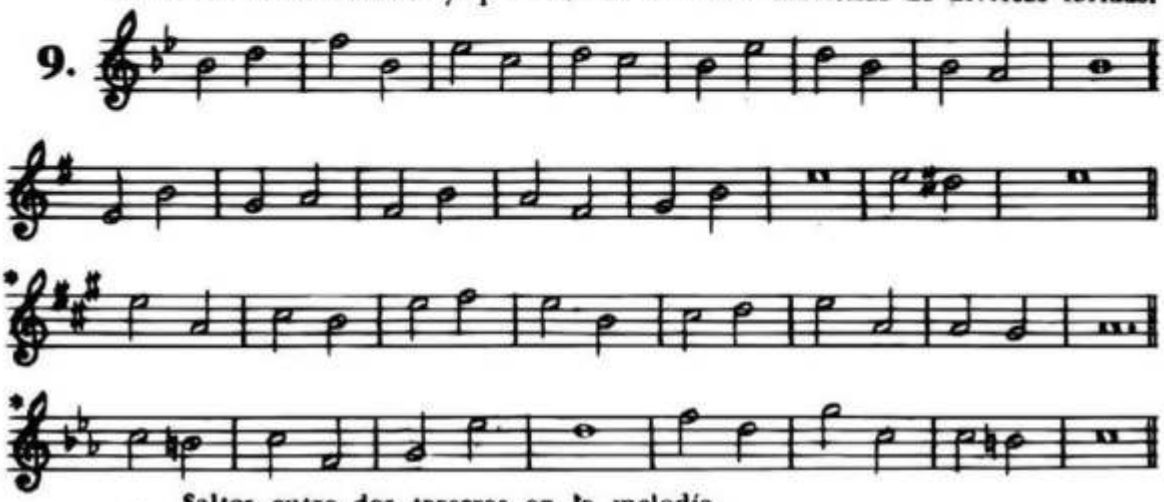


2º aspecto de la cad. comp. con el I $\frac{6}{4}$; acorde de $\frac{6}{4}$ de paso.

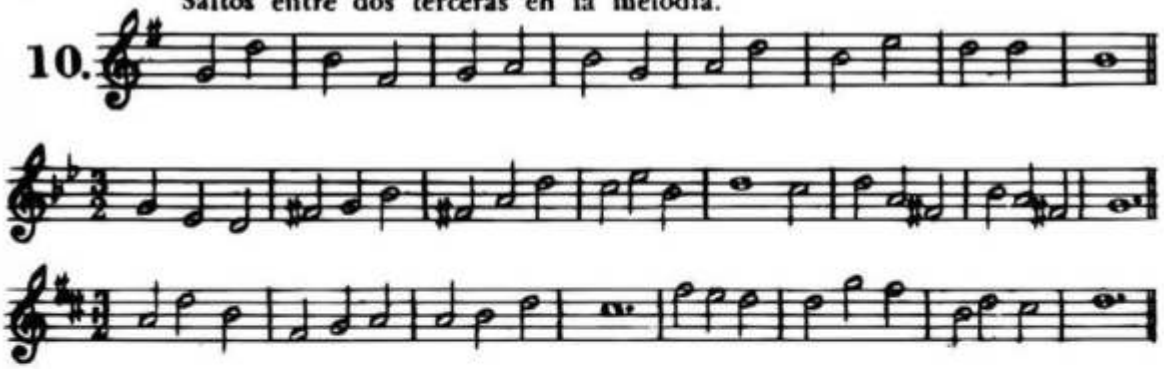
8.



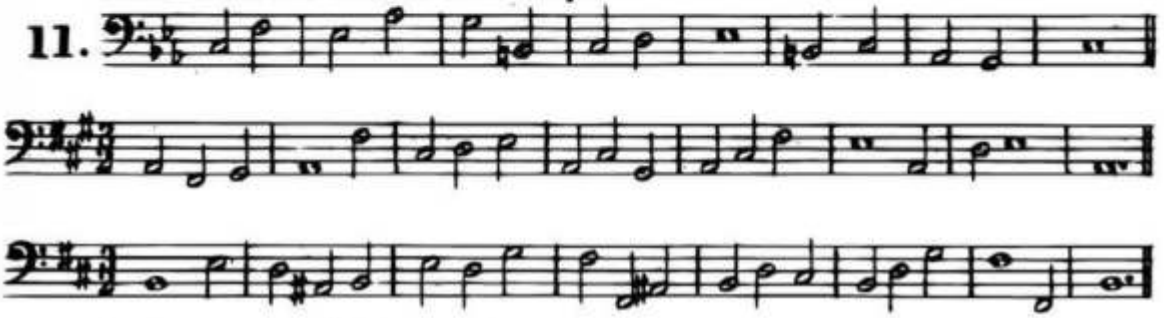
Saltos de fundamentales y quintas; usar al final cadencias de diversas formas.



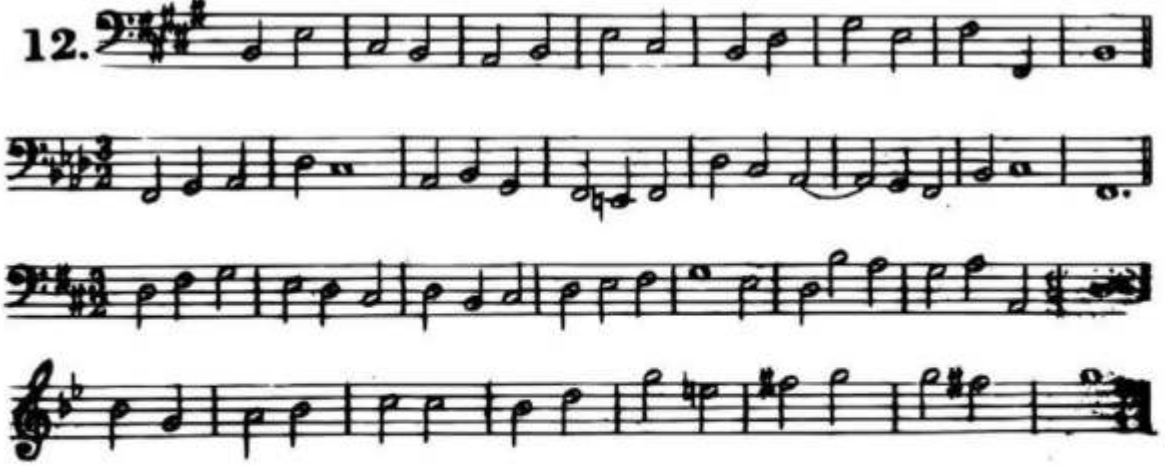
Saltos entre dos terceras en la melodía.

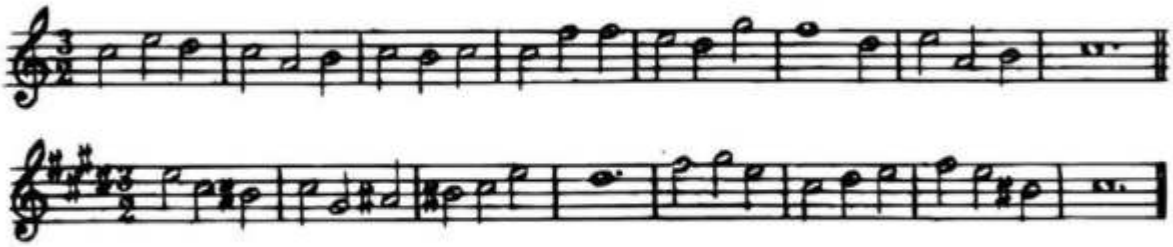


Saltos entre dos terceras en el bajo.



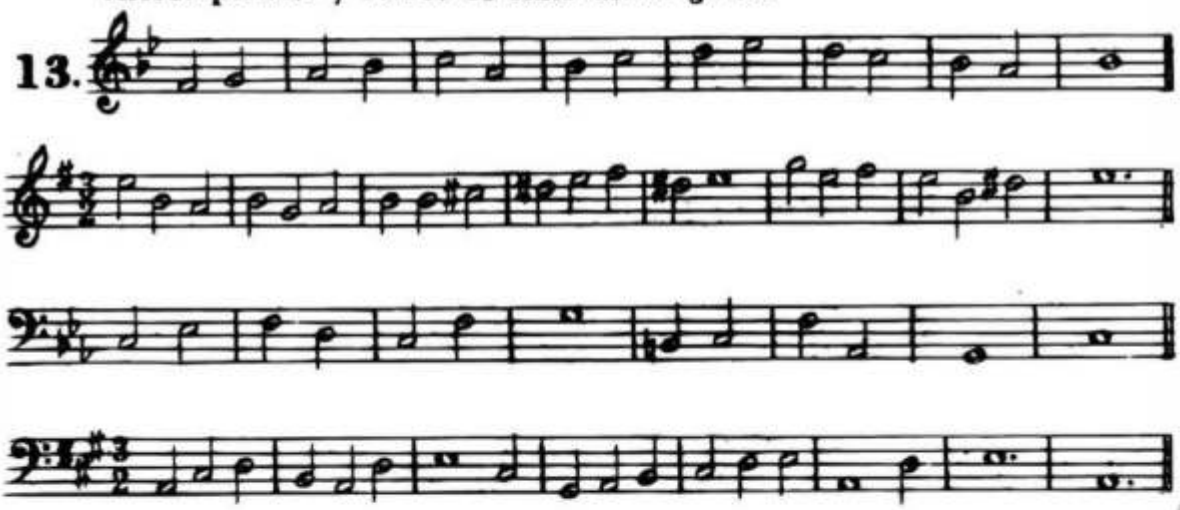
Acorde de sexta del VII grado.





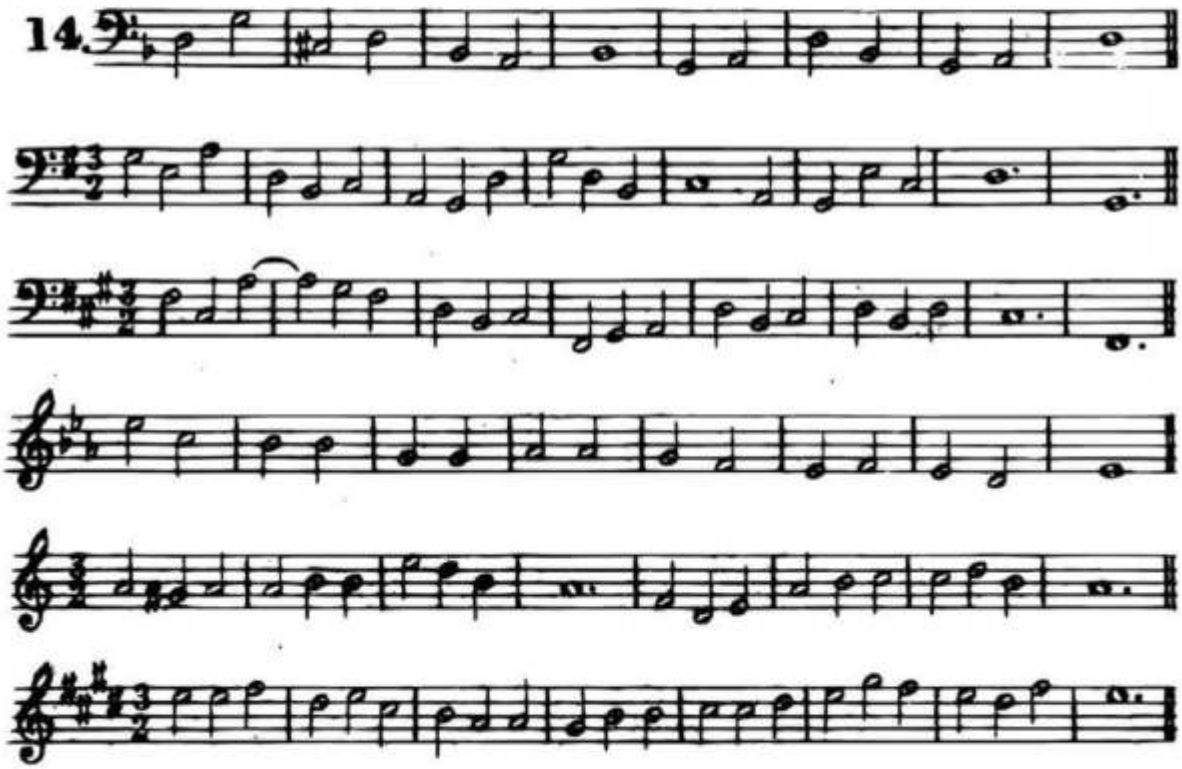
Acorde perfecto y acorde de sexta del II grado.

13.

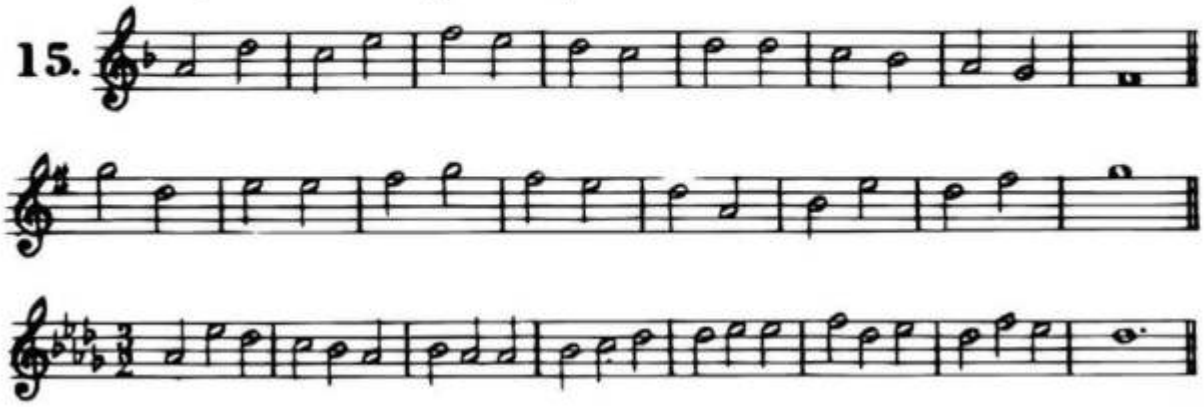


Acorde perfecto del VI grado.

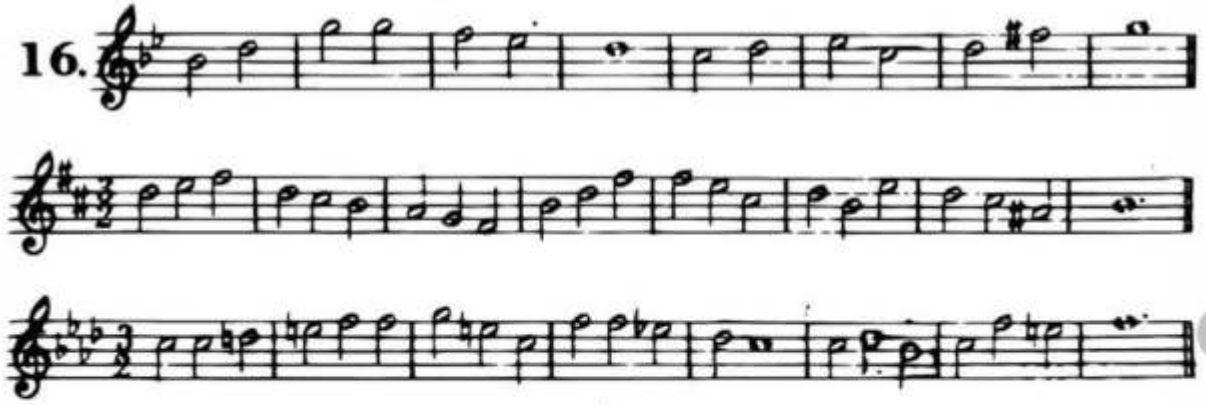
14.



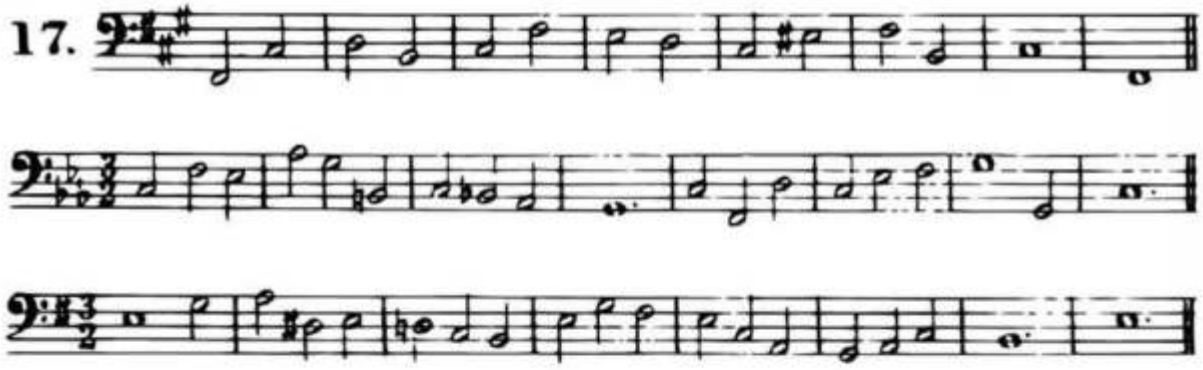
Acorde perfecto del III grado mayor.



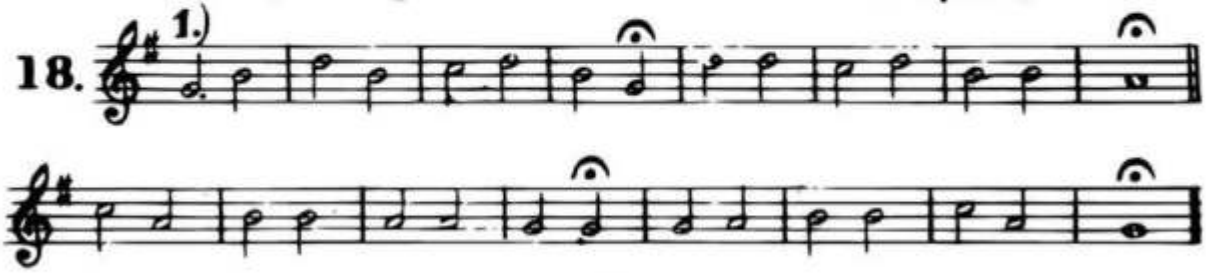
Acorde perfecto del III grado menor.

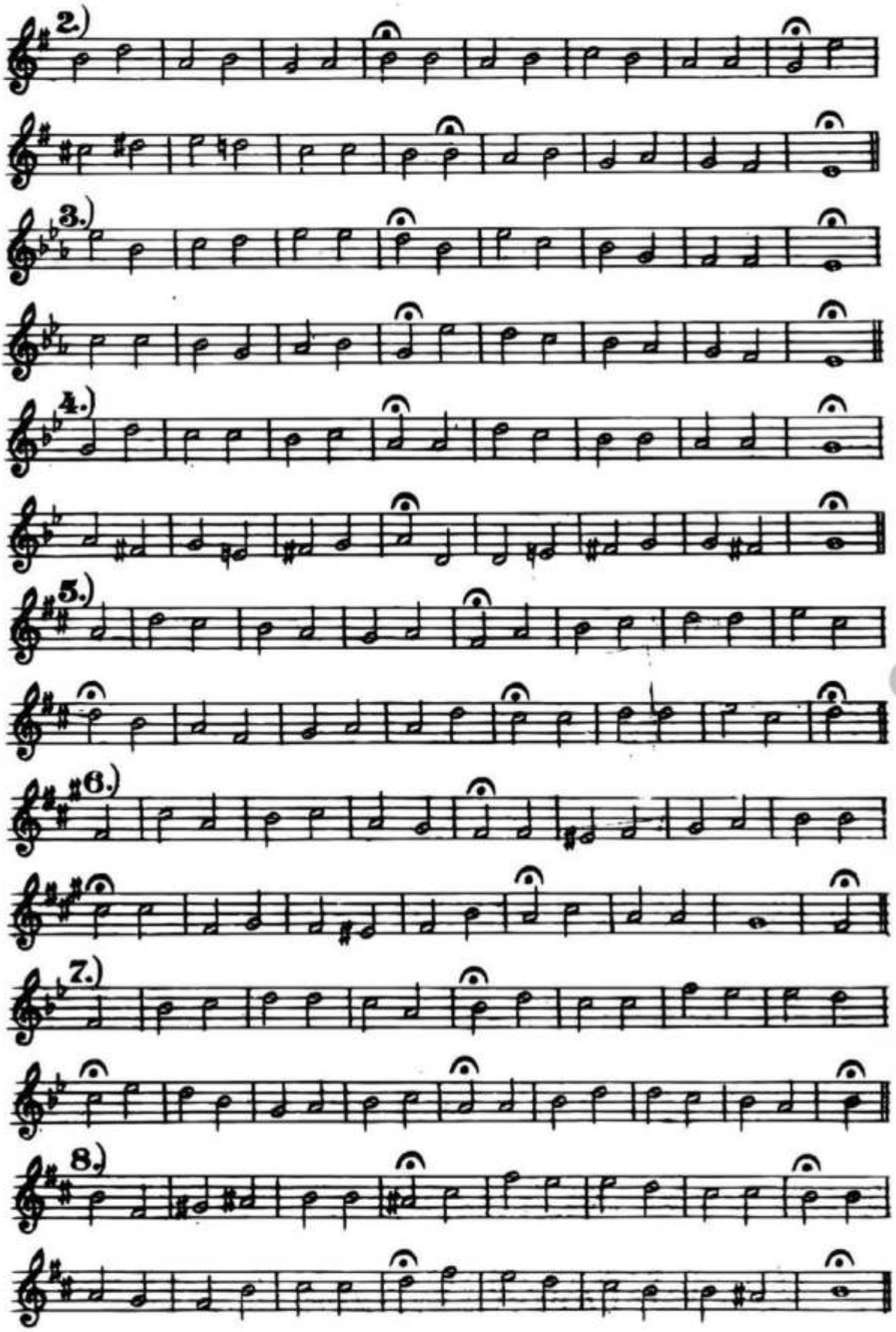


Acorde perfecto del VII grado de la escala menor natural.

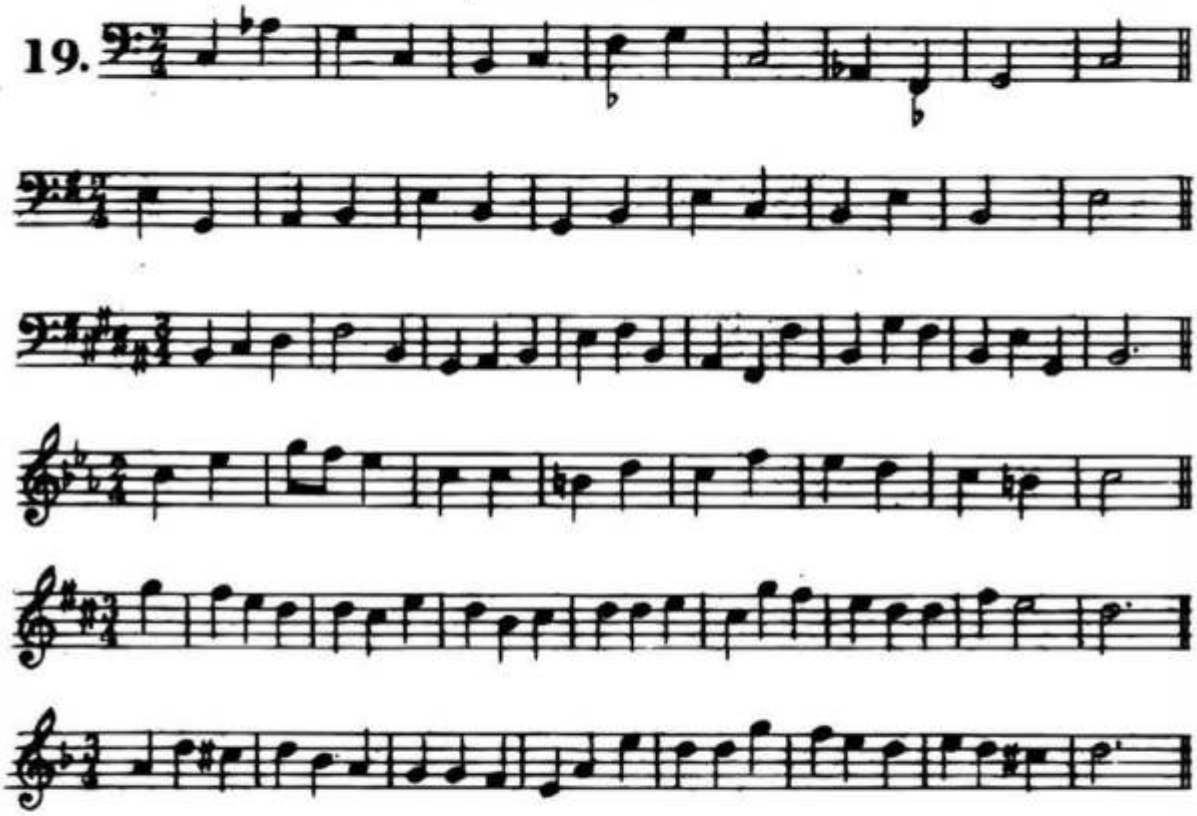


Melodías de corales (para armonizar sin usar el acorde de séptima).

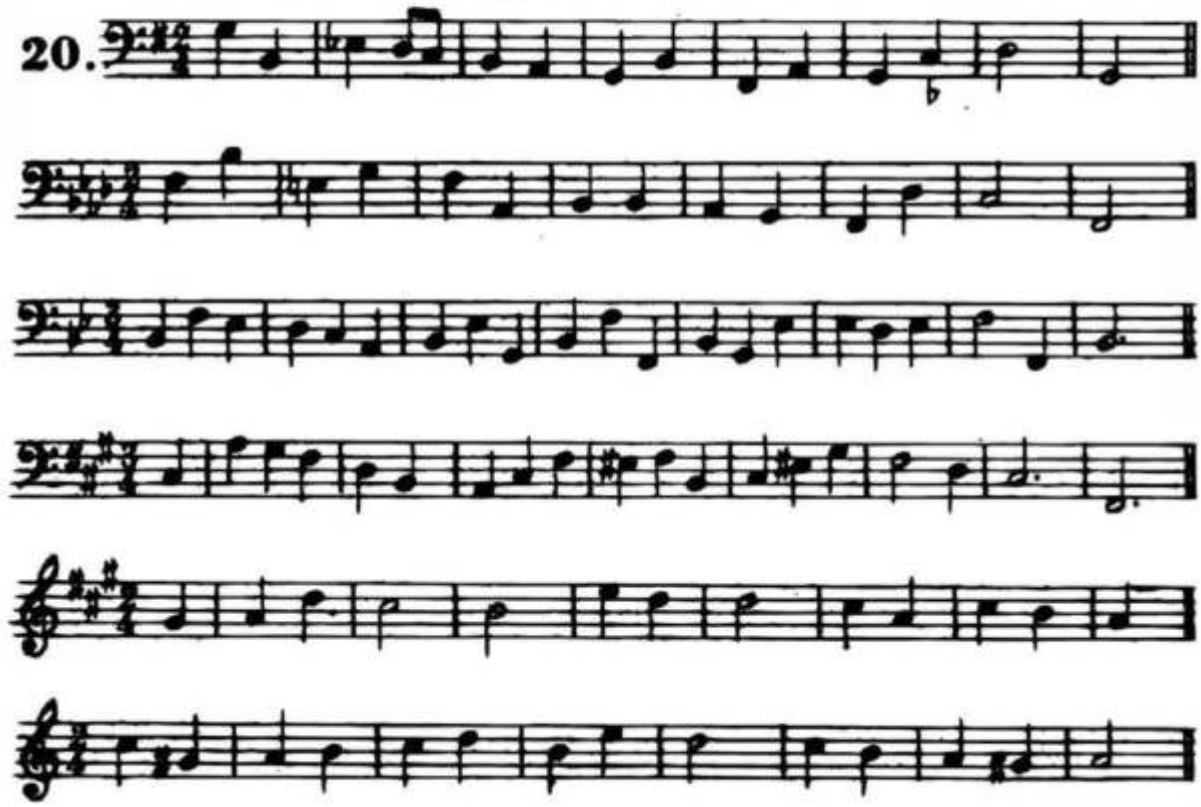


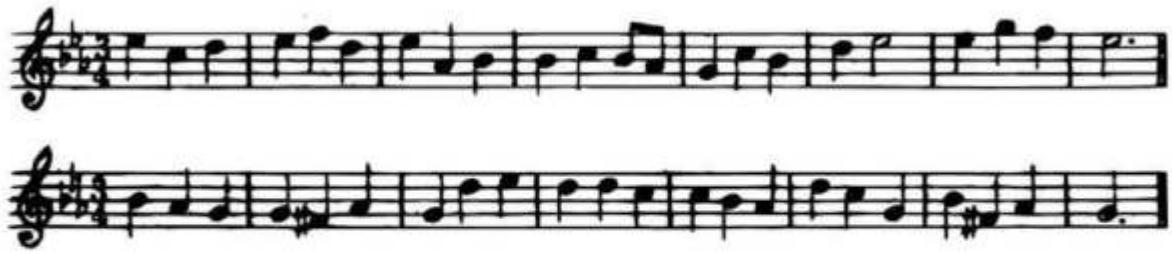

2.)
3.)
4.)
5.)
6.)
7.)
8.)

Acorde fundamental de séptima de dominante.



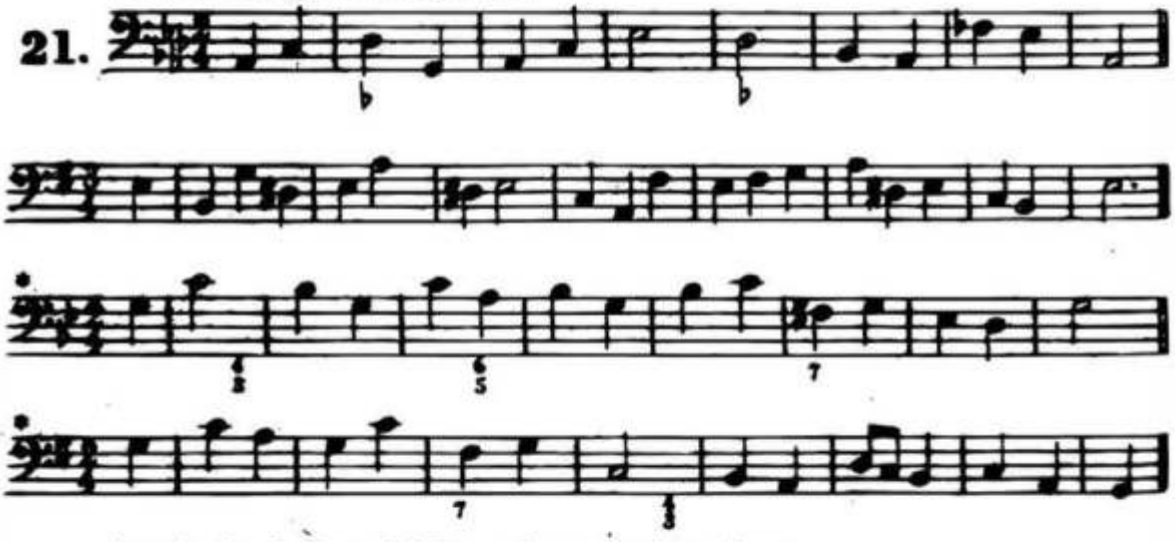
Inversiones del acorde de septima de dominante.





Acordes de séptima de sensible.

21.

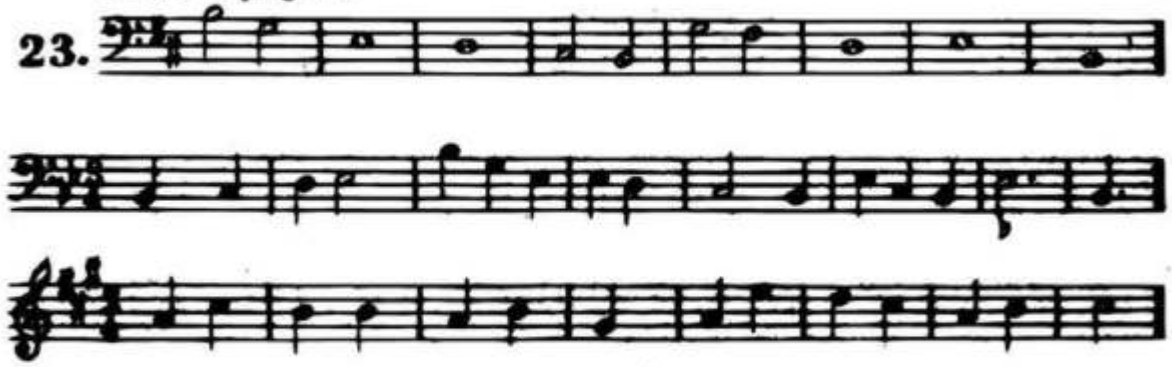


Acorde de séptima del II grado y sus inversiones.

22.

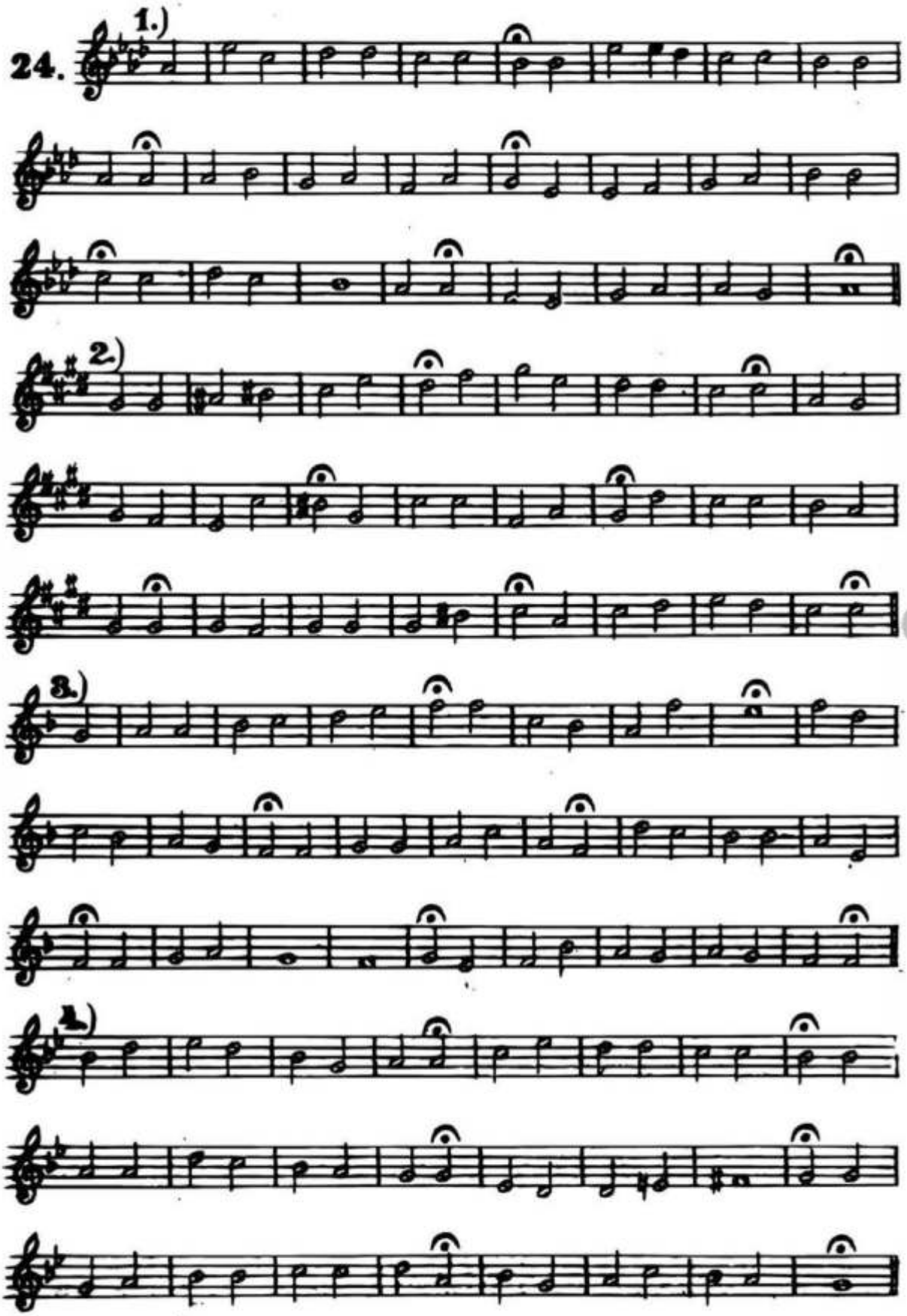
Cadencias plagales.

23.

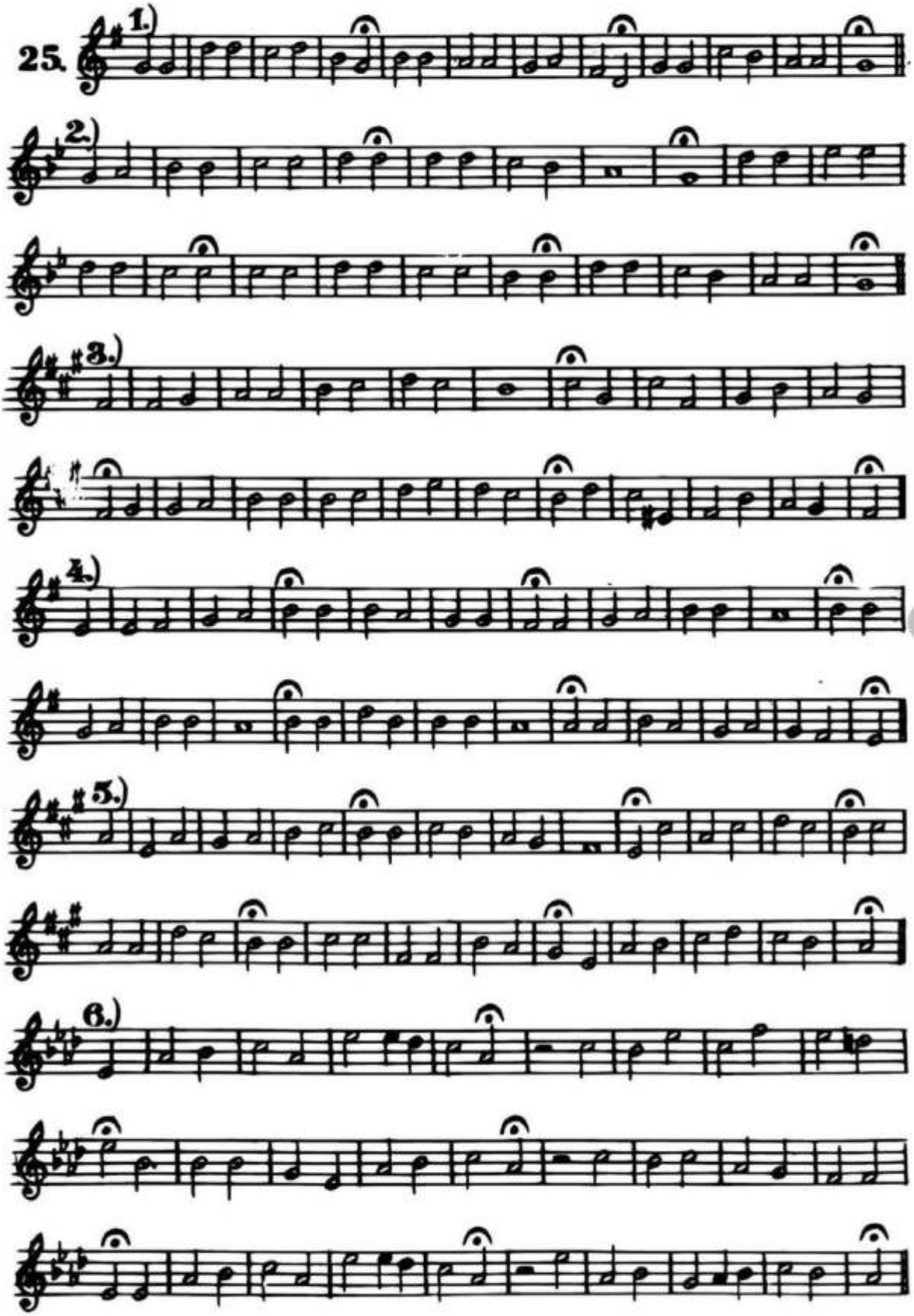


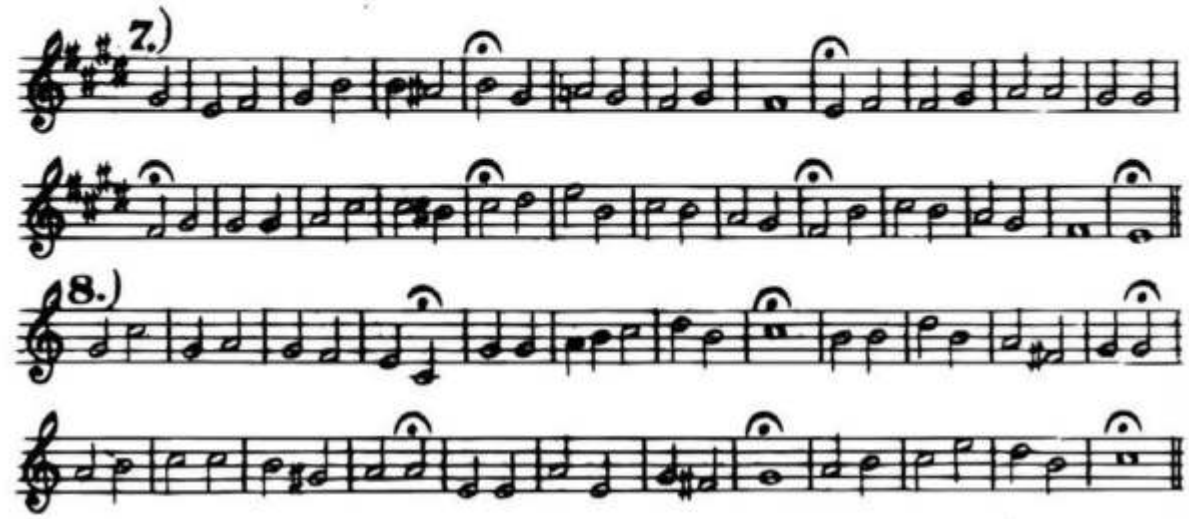
Corales dados para armonizar usando el acorde de séptima.

24.

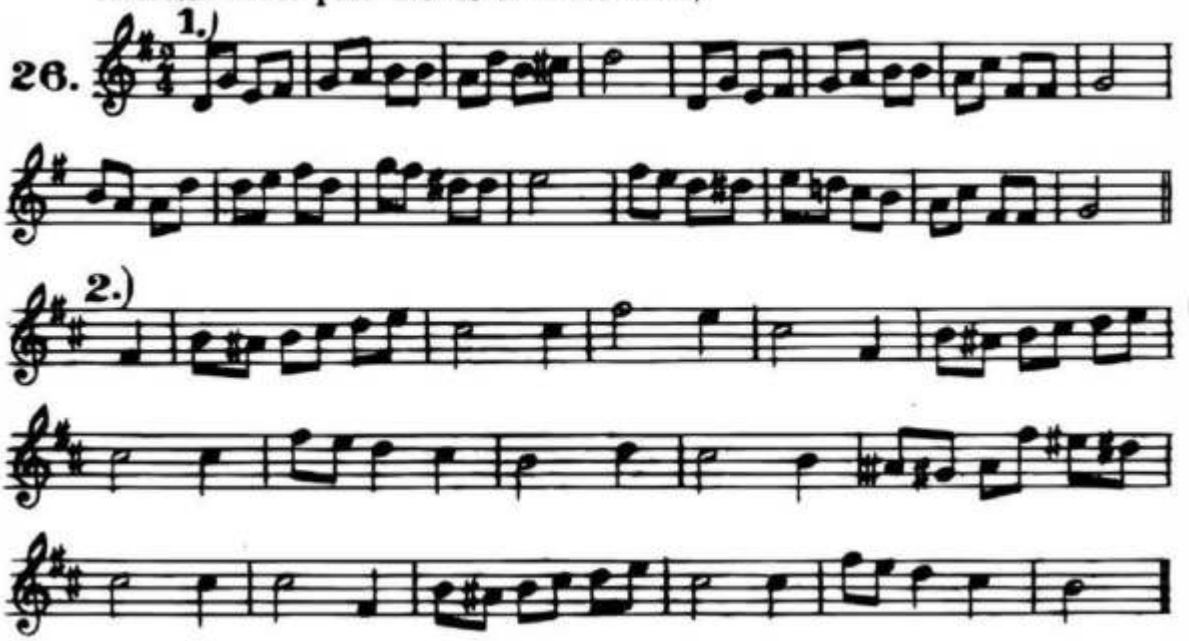


Corales dados para uso de la modulación.

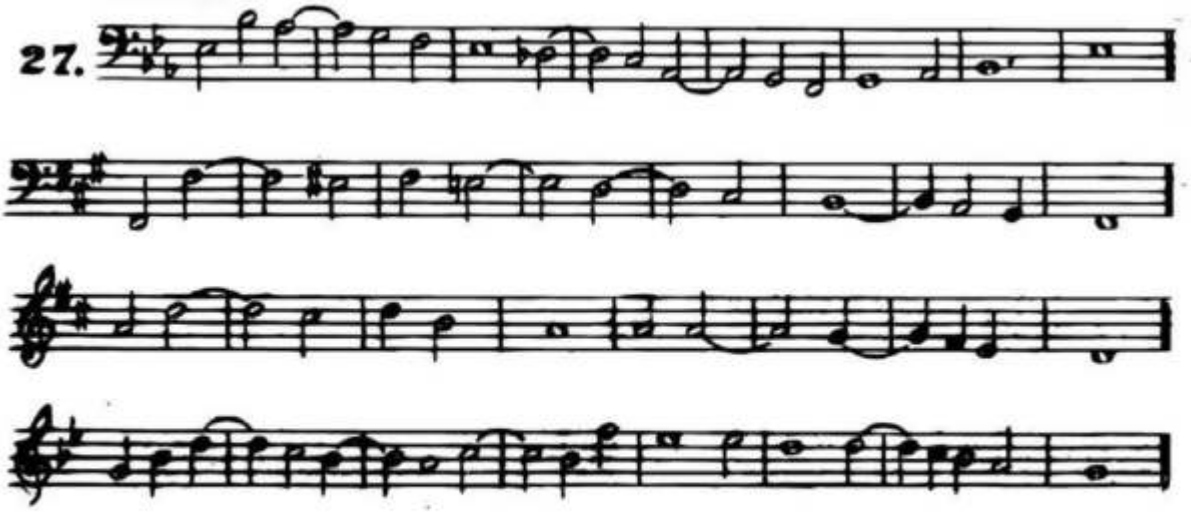




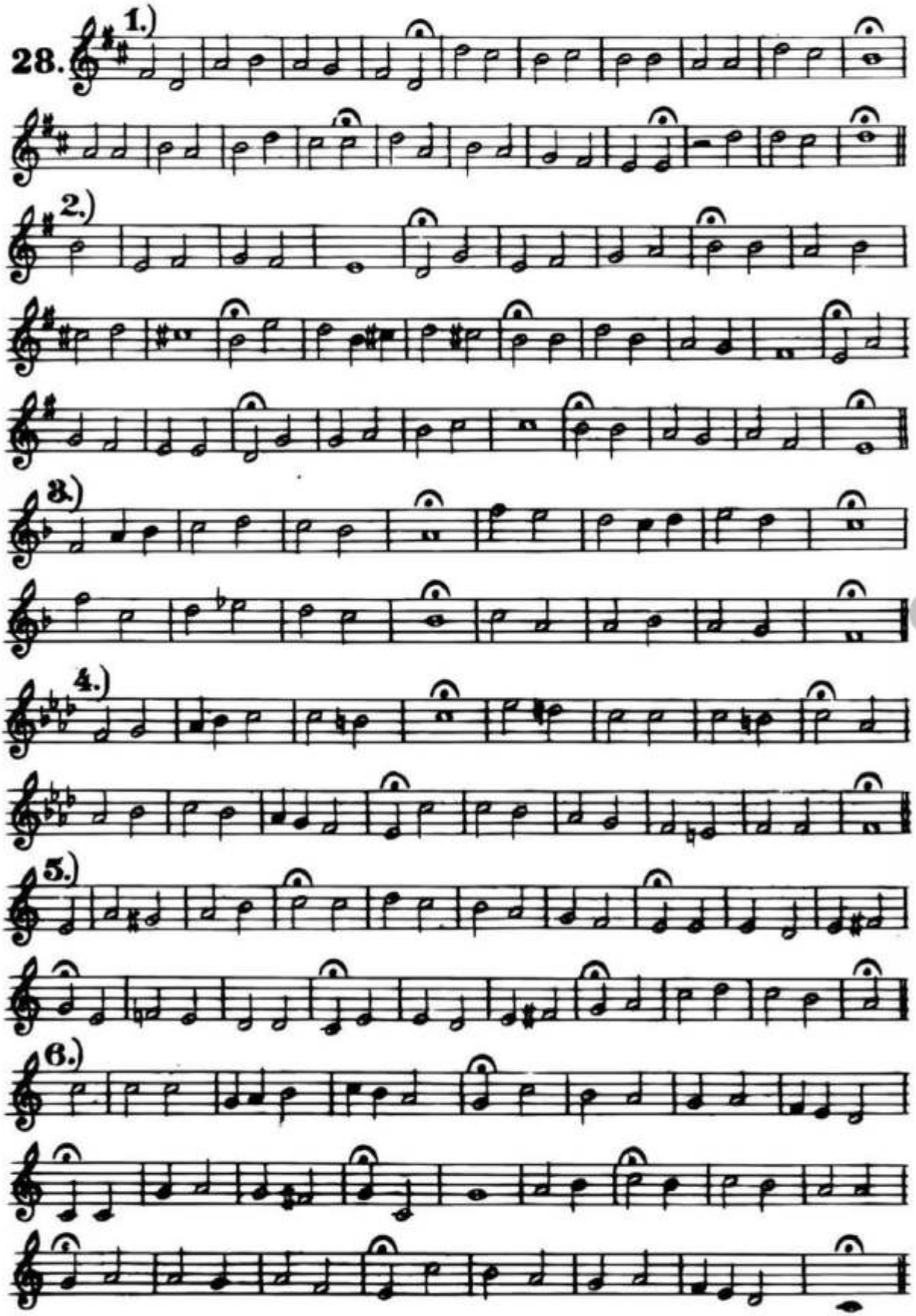
Melodías dadas para uso de la modulación,



Retardos.

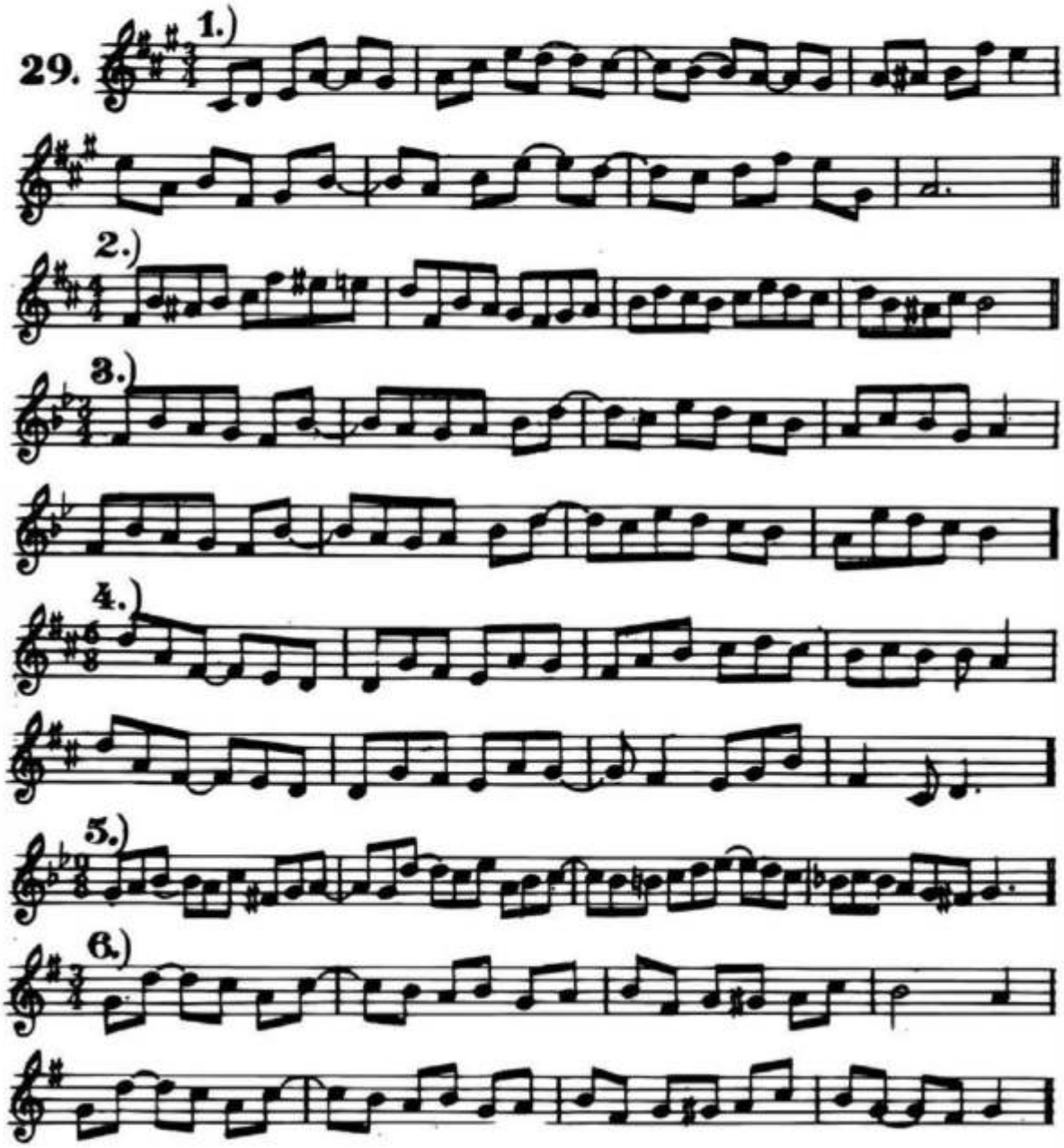


Armonizar los corales dados usando en las tres voces inferiores las normas expuestas para la figuración melódica.



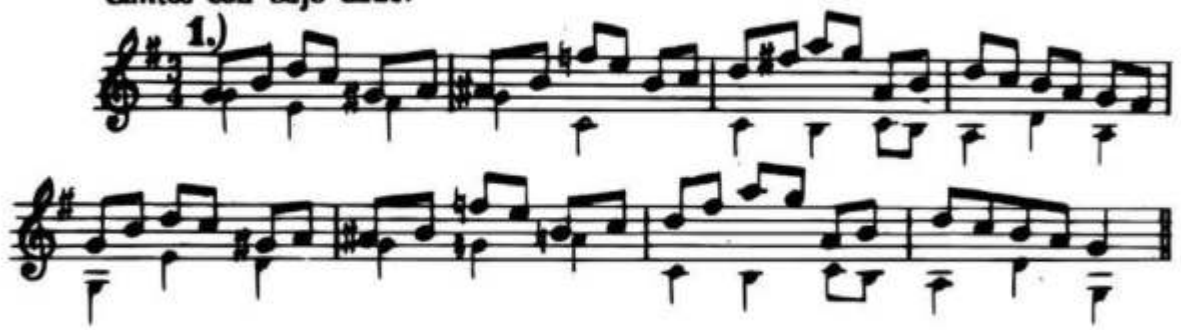
Armonizar melodías conteniendo notas de paso, sonidos auxiliares y retardos.

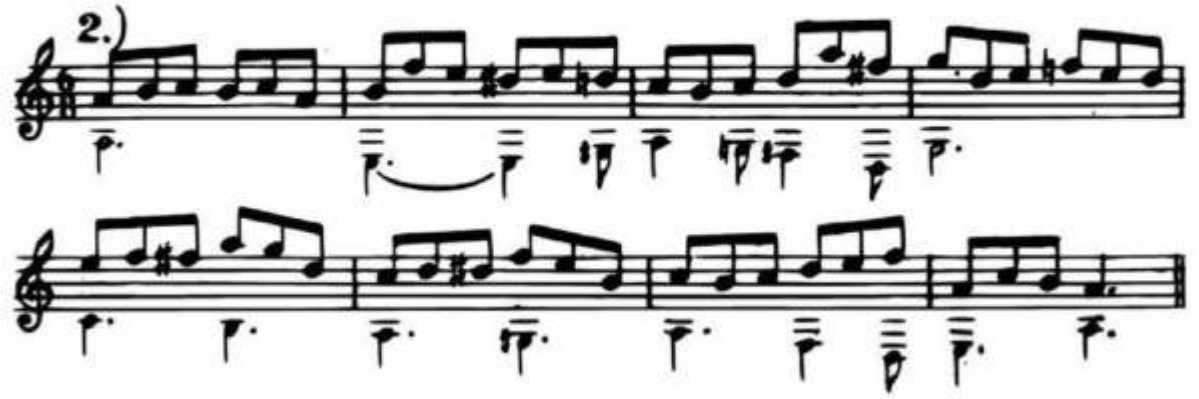
29.



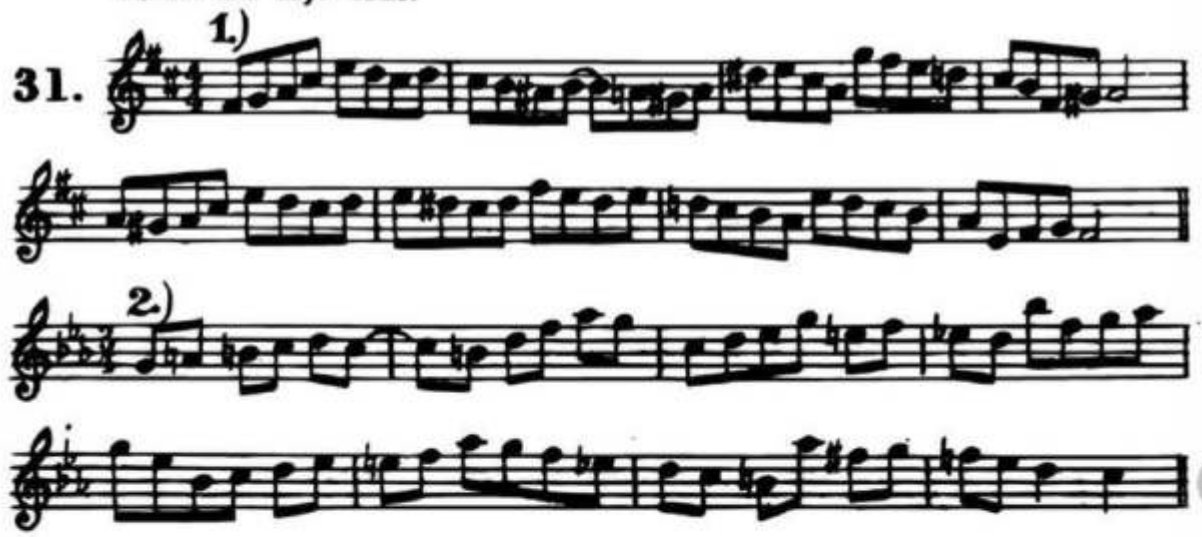
FIGURACIÓN MELÓDICA LIBRE

Cantos con bajo dado.

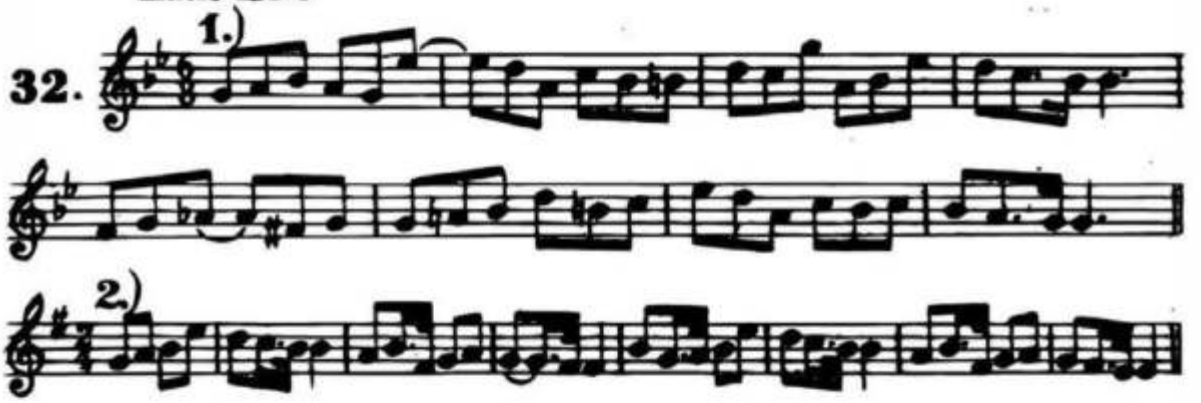




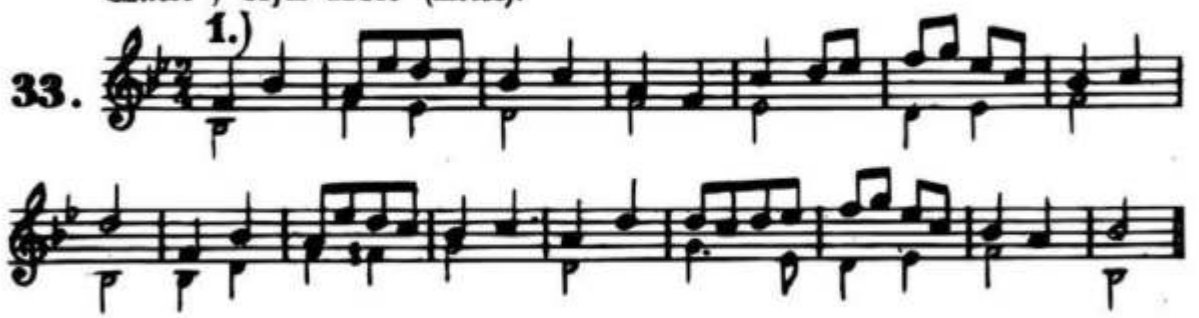
Cantos sin bajo dado.

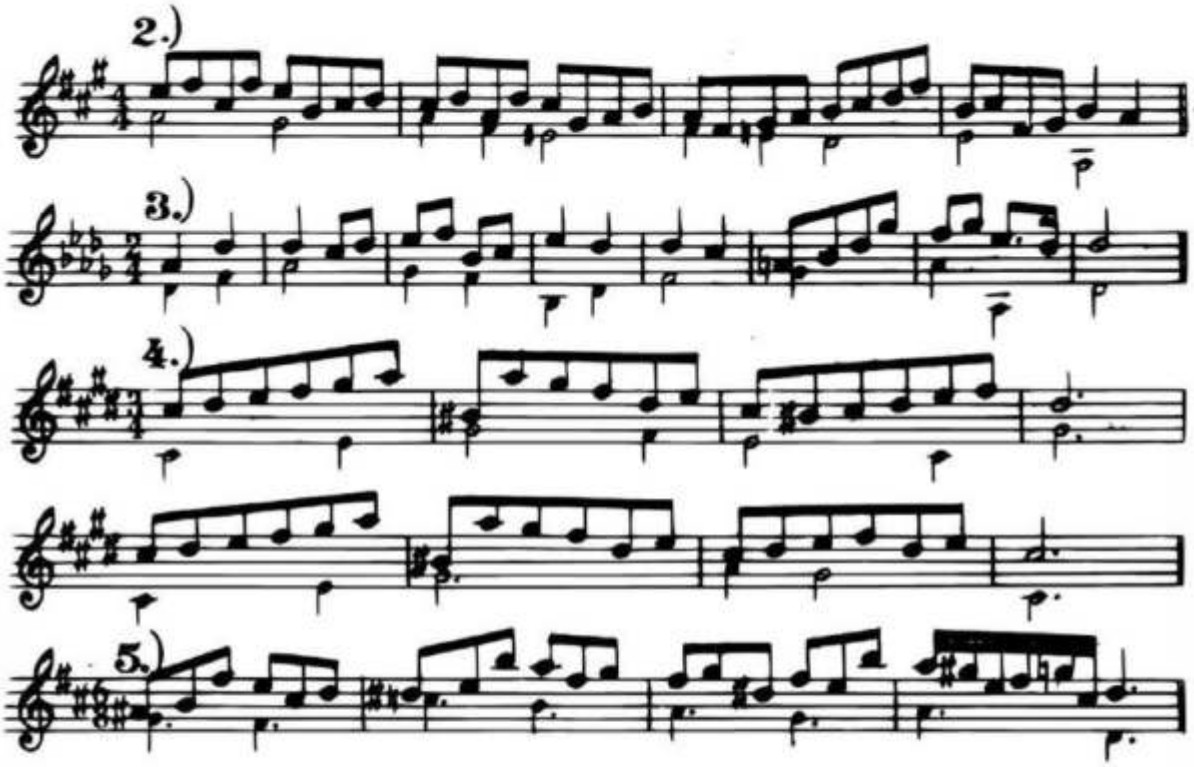


Cantos dados.

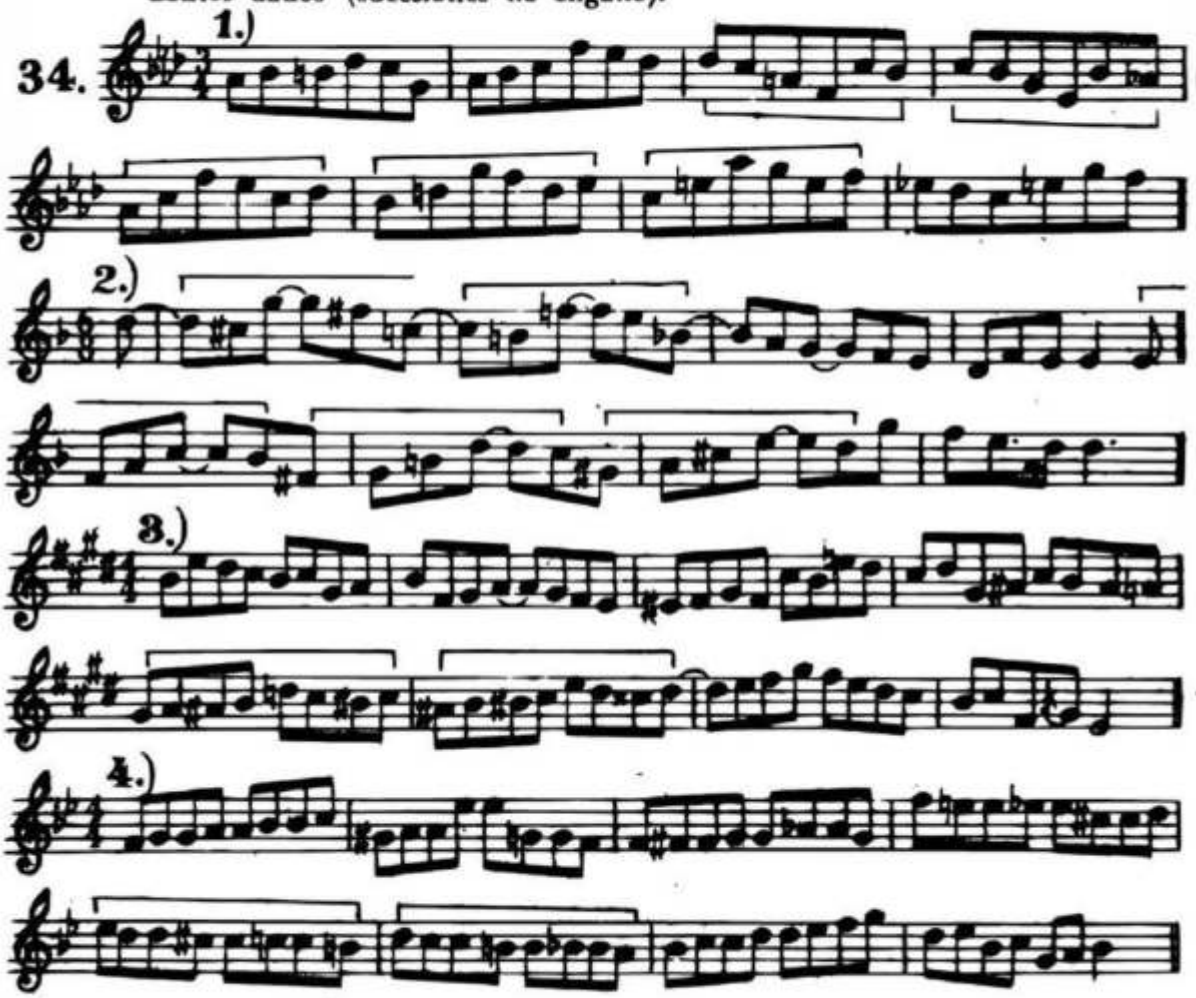


Cantos y bajos dados (saltos).

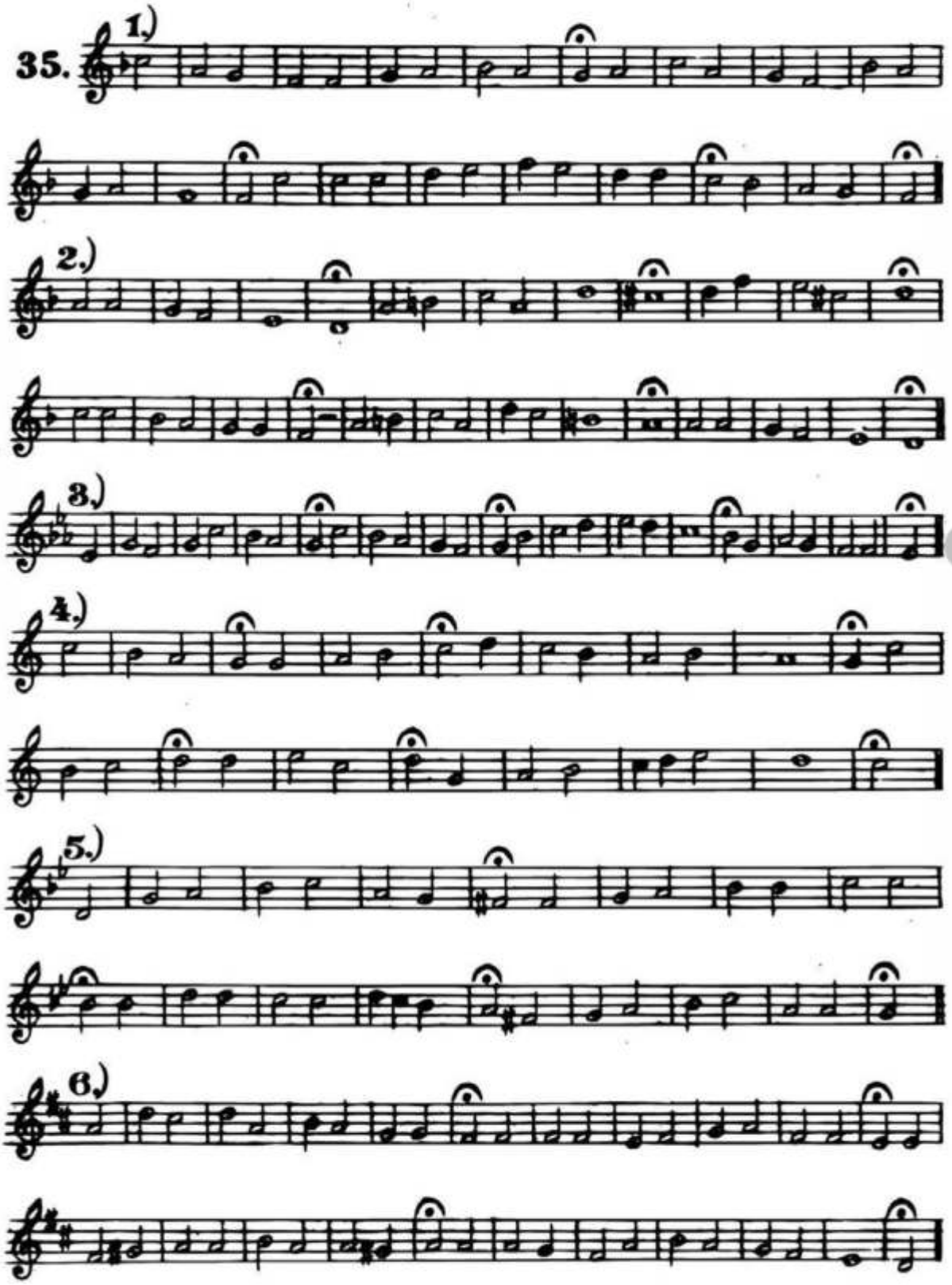


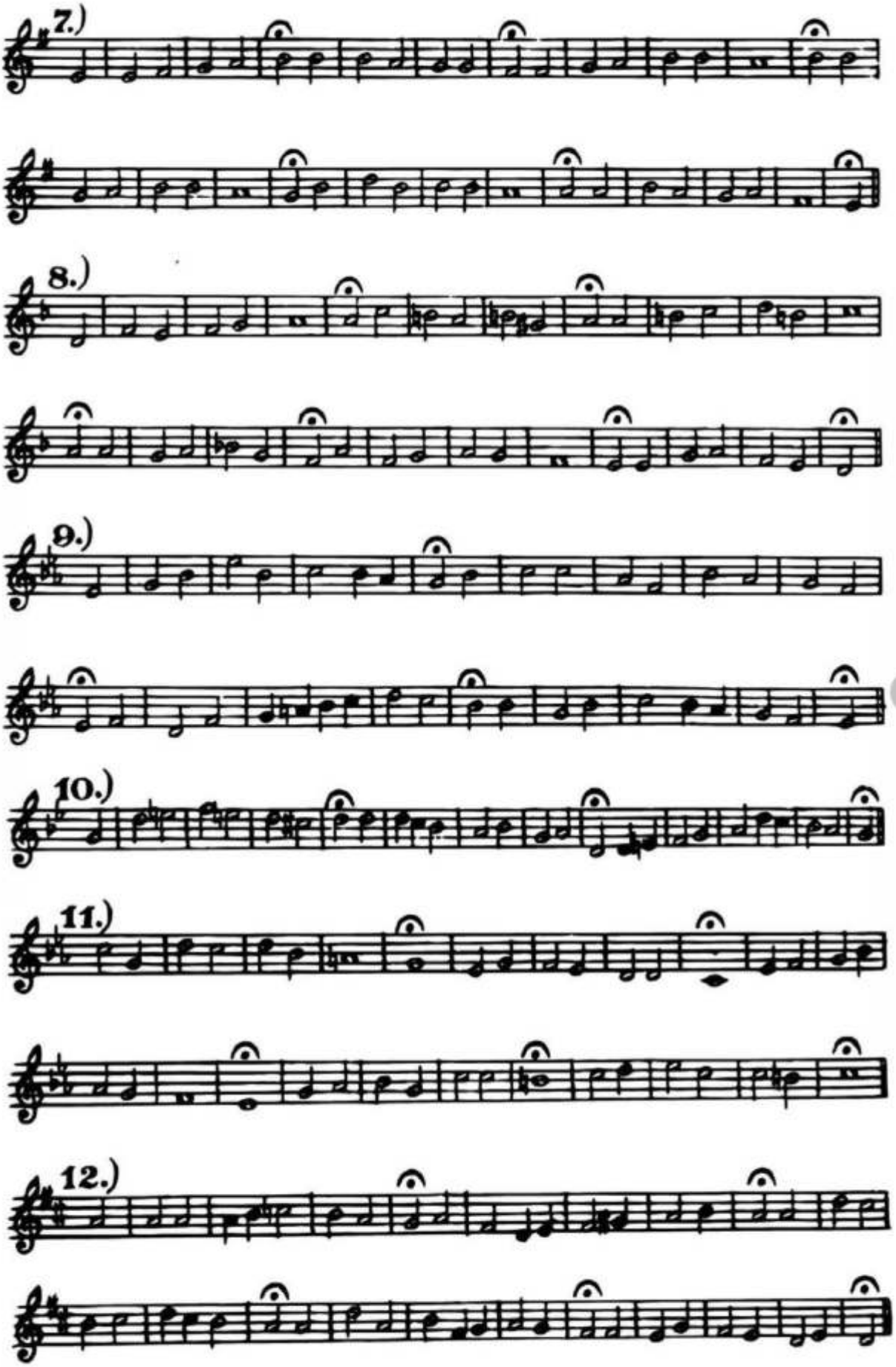


Cantos dados (sucesiones de engaño).



Cada coral dado armonizarlo tres veces: I. con acordes simples; II. con retardos, notas de paso y figuración melódica en las tres voces inferiores; III. libremente, o sea, usando combinaciones disonantes, sucesiones de engaño, etc.




7.)
8.)
9.)
10.)
11.)
12.)

ISBN 978-987-611-226-0

9 789876 112260

Industria Argentina
Printed in Argentina

N

BA 9680